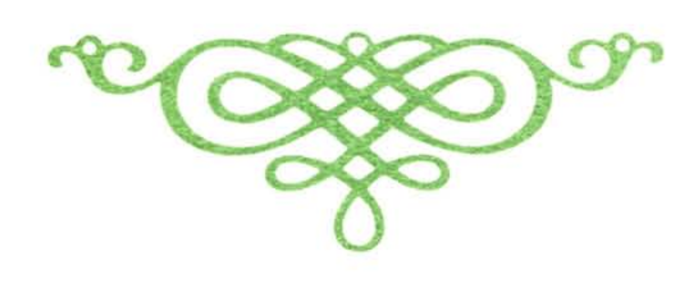
Cuadernos Hispanoamericanos



Octubre 1992





REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

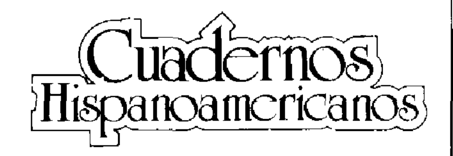


508

Invenciones y ensayos

508 Cuadernos Hispanoamericanos

Lecturas



508

INVENCIONES Y ENSAYOS





El ensayo español en la Argentina

España en Hispanoamérica

El tema de la influencia que España, sus ideas y su literatura ha ejercido en la cultura argentina, cuenta con obras que han considerado muy bien esta trayectoria. Rafael Alberto Arrieta se ocupó de su desarrollo durante el siglo XIX[1]. Arturo Berenguer Carisomo lo continuó casi hasta nuestros días[2] y Emilia de Zuleta lo desenvolvió en una obra exhaustiva, que particularizó esta influencia a través de las publicaciones periódicas y de los más relevantes acontecimientos de la vida cultural de ambos países. Podríamos afirmar que, después de esta última obra, poco es lo que se puede agregar al tema[3].

Nuestro objetivo, ahora, es ahondar en un aspecto particular de aquella influencia: la que se advierte en la literatura de ideas, más precisamente, en el ensayo. Tanto en España como en nuestro país, la importancia del ensayo, especialmente el contemporáneo, no es inferior al de la literatura de creación —verso y prosa— y en lo que se refiere a nuestro tiempo, el del siglo XX, bastaría mencionar nombres como los de Unamuno, Maeztu, Mallea y Borges, para que se nos imponga el interés del tema.

Hemos hecho un gran esfuerzo para limitar el desarrollo de nuestro asunto, tal es la riqueza de los testimonios sobre España —y tanto cuentan los elogios como las críticas— que los escritores argentinos han acumulado en lo que va del siglo. Como viajeros, en primer lugar, y luego como observadores o estudiosos de España y su cultura.

En este aspecto, la contribución argentina completa el repertorio, también rico y variado, de los escritores de otros países hispanoamericanos, en prueba de la relación que hay entre nuestra América y España, por encima de los ocasionales e inevitables desencuentros que se han producido muchas veces.

[1] *Rafael Alberto Arrieta:* La literatura argentina y sus vínculos con España. *Buenos Aires, Editorial Uruguay, 1957.*

[2] *Arturo Berenguer Carisomo:* España en la Argentina: Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional. *Buenos Aires, s.e., 1952.*

[3] *Emilia de Zuleta:* Relaciones literarias entre España y la Argentina. *Madrid, Cultura Hispánica, 1983 y «Las interrelaciones literarias entre la Argentina y España».* Boletín de literatura comparada, *Mendoza, IX-X, 1984-1985, págs. 59-80.*



No adoptaremos dicho enfoque, que es una tarea por realizar y para la cual se han hecho aportes interesantes a cargo de autores hispanoamericanos, como por ejemplo, y para citar un caso, el peruano Estuardo Núñez con su *España vista por viajeros hispanoamericanos*[4]. Por lo tanto, no vamos a ocuparnos ahora de los viajeros y, como parte de un estudio más general de las relaciones intelectuales entre España y América, nos limitaremos sólo al ensayo, es decir, a la expresión literaria de las ideas sin el atuendo de la ciencia. Ensayos, por otra parte, escritos por autores que no sólo han sido ensayistas de un modo principal, sino también poetas, novelistas, críticos literarios, filósofos o periodistas que han unido las ideas y la literatura mediante el género del ensayo.

No pretendemos, tampoco, hacer una clasificación estricta de los ensayistas, ni mucho menos definir los fluctuantes y opinables límites del género. Sólo nos ha interesado lo que han pensado ciertos argentinos, luego de conocer y leer la obra ensayística de los españoles de nuestro tiempo. Creemos, finalmente, que establecer, aunque fuera en su generalidad, la índole del impacto español en el desarrollo del pensamiento argentino es una tarea del máximo interés para la historia de las ideas y la cultura argentina e hispanoamericana.

Pero no sólo hemos considerado una parcela o capítulo de las relaciones intelectuales; también nos hemos reducido a un grupo de estos ensayistas y dejado de lado a muchísimos otros que completan el panorama, sin duda, pero a los cuales no podemos ahora tratar en razón de los límites de nuestro trabajo.

El modernismo: Manuel Ugarte

En toda la América hispánica, la derrota de España en la guerra contra los Estados Unidos y el surgimiento de un espíritu de regeneración para superar la decadencia nacional despertó viejos sentimientos de fraternidad y detuvo el anti-hispanismo que había primado en el siglo XIX a impulsos de la admiración excesiva por Francia e Inglaterra. El viaje a España de Rubén Darío es, como se sabe, un símbolo de esta aproximación y los escritores argentinos que surgían en el clima del modernismo —con excepción de Leopoldo Lugones— pronto volvieron la vista al ejemplo de la literatura española y, en particular, del ensayo, que servía de instrumento expresivo a la revolución ideológica española.

Ignacio Zuleta, en la obra que dedicó al estudio del modernismo, estableció con claridad la índole de la relación que este movimiento anudó entre España y América.

> ...El modernismo fue un vínculo que amalgamó en lo histórico y político voluntades inicialmente acordes en el plano estético. Por otro lado, este encuentro del modernismo ultramarino con la Península fue el punto de partida de un proceso de unificación hispánica, tampoco bajo el signo exclusivo de lo estético, que a lo largo del siglo XX no ha cesado y en el cual las consecuencias de la mutua implicación de las historias nacionales no han dejado de verificarse.[5]

[4] *Estuardo Núñez,* España vista por viajeros hispanoamericanos. *Madrid, Cultura Hispánica, 1985.*

[5] *Ignacio Zuleta,* La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1898-1907). *Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988, pág. 35.*



Señala Zuleta que la integración hispanoamericana alcanzó un «estado de conformidad en todas las conciencias ilustradas». Se comprende, pues, que un argentino como el poeta, ensayista y político Manuel Ugarte, que hacia finales del siglo XIX se había ido a vivir a París, en el marco del movimiento definido bajo la guía de Darío, cediera en su entusiasmo por Francia y, en octubre de 1902, viajara a España.

Ugarte, como algunos miembros de la llamada «generación del 1900» —integrada, entre otros, por Lugones y José Ingenieros—, era modernista en literatura y socialista en política; rechazaba de España lo que consideraba conservador y opuesto al progreso, pero se entusiasmó porque en ese país, que vivía «su hora de pesadumbre», se advertía el comienzo de una renovación literaria y política. Unamuno era su paradigma, pero también lo sorprendieron la modernidad y el espíritu de apertura de figuras como Galdós, Adolfo Posada, Rafael Altamira, Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Antonio y Manuel Machado, Ramiro de Maeztu y Ramón Pérez de Ayala. Ugarte, sin embargo, pensaba que esta renovación debía mucho a la influencia francesa, que él estimaba sobremanera.

En Ugarte, la preocupación socialista teñía sus opiniones sobre todo lo español y a pesar del reconocimiento de las actitudes progresistas que advirtió en las personalidades mayores, su interés estaba en la juventud, cuyas fuerzas para transformar el porvenir lo entusiasmaban.

En realidad, su relación con España fue crítica, sin mengua del afecto que siempre le manifestó, como cuando, en la primera juventud, asumió su defensa en la guerra contra los Estados Unidos. Además, el ataque al llamado «imperialismo yanqui» fue uno de los temas centrales de su vida política e intelectual y, en esa lucha, en la cual se habían formado los pueblos hispanoamericanos, era la única valla contra la infiltración anglosajona, que amenazaba con desvirtuar el carácter de aquéllos. Su definición era rotunda:

> Para mí, como para todos los sudamericanos de origen español, España es una segunda patria. España es algo *mío,* que quiero y defiendo como si hubiera nacido en la Península.[6]

Como español de estirpe, precisamente, se sentía autorizado a criticar los defectos de la vida social y cultural de España, que, por otra parte, eran casi los mismos de Hispanoamérica. La crítica era un rasgo típico del carácter hispánico y lo probaban la tradición intelectual y los múltiples testimonios que, en el mismo sentido —en verdad, con mayor acritud y severidad— ofrecían las figuras más significativas de España.

Las ideas liberales y socialistas que comenzaban a cundir en España coincidían con la posición de Ugarte, pero su campaña, cada vez más vigorosa, en favor de la unidad hispanoamericana y en contra de las dictaduras que favorecían la penetración imperialista, era primordialmente un problema americano y no español y las simpatías que se le otorgaban, insuficientes.

[6] *Manuel Ugarte, «España y los sudamericanos». En su:* El arte y la democracia. *Valencia, Sempere, s.a., pág. 145.*



En España, los esfuerzos intelectuales realizados por Menéndez Pelayo y Juan Valera y, más tarde, por Rafael Altamira y Adolfo Posada, en favor de una política internacional hacia Hispanoamérica, no lograban resultados prácticos. Mucho menos si ese hispanoamericanismo militante se teñia de socialismo, como en Ugarte. Tampoco entre los países hispanoamericanos existía esa solidaridad que él reclamaba, inútilmente, en España.

Ugarte opinaba que la vida intelectual española, con todos sus méritos, no había logrado el nivel superior que se esperaba, después de la reacción posterior al Desastre del 98. Sin embargo, había un movimiento poderoso para ampliar las bases sociales y populares de la actividad intelectual, y su entusiasmo por un Salvador Rueda, por ejemplo, se debía a las notas democráticas de su poesía.

Lector de los ensayistas españoles —Unamuno, Maeztu, Mariano de Cavia, Manuel Bueno, Gómez de Baquero—, Ugarte reflejó en sus escritos la voluntad transformadora, renovadora que éstos proponían, sobre todo a través de una prensa remozada. Además, volvió otras veces a España y participó de su vida intelectual. En Madrid se sintió como en su casa, con el regusto de la memoria de sus antepasados, y cuando la lucha por la unidad de Hispanoamérica contra el «imperialismo yanqui» lo llevó a recorrer y polemizar en las más diversas tribus americanas, su mensaje estuvo despojado de todo indigenismo o panamericanismo, porque su concepto de Hispanoamérica, que se basa, como dijimos, en la aceptación plena de la herencia hispánica, transformada y diversificada por la originalidad americana, nunca contradice sino que completa y amplía aquella tradición.

Este singular concepto integrador se reflejó en infinitos aspectos de su variada obra ensayística y lo redondeó en el libro de memorias, escrito casi al final de su vida:

> ...llevo a España en la emoción de todas las horas y todos los pensamientos. Hasta añadiría que, más que la quiero, la siento. Porque el querer puede ser fruto de la atracción momentánea, hasta del espejismo o la costumbre. Otra cosa es sentir, es decir, compenetrarse, contener una cosa como parte integrante, de la cual no podríamos, aun queriéndolo, desprendernos.[7]

Ricardo Rojas

Otro escritor argentino, cuya obra, en especial la ensayística, es coetánea con la de Ugarte y los modernistas, fue Ricardo Rojas, miembro de la llamada «generación del Centenario».

Preocupado por los peligros de una desnaturalización del espíritu nacional, a causa del cosmopolitismo de Buenos Aires y de la transformación social provocada por las masas de inmigrantes, Rojas buscó en la experiencia de la crisis española las ideas que reanimaran la raíz hispánica de la Argentina, cuya fusión con lo indígena pensaba que definía a nuestro país.

[7] *Manuel Ugarte,* La dramática intimidad de una generación. *Madrid, Prensa Española, 1951, pág. 43.*



Del mismo modo como el interés por el polemista político, socialista y anti-imperialista, ha hecho descuidar el hispanismo de Ugarte, en Ricardo Rojas, su imagen de entusiasta de los elementos aborígenes, folklóricos y regionales, ha desdibujado la importancia de su hispanismo, es decir, de la configuración de su pensamiento por la influencia de las ideas hispánicas. Con excepciones como las de Alfredo de la Guardia o Payá y Cárdenas, quienes en sus estudios respectivos valorizan esta faceta del pensamiento de Rojas.

En efecto, Rojas, cuya conciencia lingüística y su vocación de escritor lo hicieron sensible al hecho capital de la lengua castellana, elaboró una teoría de la «argentinidad», como él decía, que se basaba en la tradición hispánica, de cuya fraternidad —nacida al calor del modernismo— participó cuando viajó a España en 1907 y descubrió su realidad humana, cultural y literaria.

El nacionalismo político y cultural, que se había difundido, en Europa, gracias al romanticismo y que favoreció la formación de las grandes nacionalidades modernas, en España tuvo una inflexión especial. Se revaloró el casticismo y se interpretaron los rasgos del carácter nacional en el marco de una crítica dura y amarga de los males —el atraso, la ignorancia, el cerrilismo xenófobo, el caciquismo— que habían llevado a España al fracaso como país.

A través del ensayo español —Joaquín Costa, Unamuno, Maeztu—, estas ideas se proyectaron a Hispanoamérica y en la Argentina fueron recibidas por quienes, como Ricardo Rojas, habían planteado una reivindicación de lo nacional que, si bien tenía raíces diferentes, coincidía con ese nuevo patriotismo, fincado en la valoración de la tierra, las costumbres y el arte propios. Era un nacionalismo empapado del universalismo liberal, si cabe esta paradoja, pero lo suficientemente vigoroso como para que los argentinos más sensibles a los mencionados peligros del cosmopolitismo y de la pérdida del carácter nacional recibieran, y aceptaran este nuevo ensayismo español.

En un texto publicado en 1908 afirmaba Rojas:

> La República Argentina va en camino de perder su carácter nacional, y si de la fusión de tantos elementos extraños como los que han cambiado su sangre y su alma no resulta un tipo nuevo, tan característico y poderoso como el antiguo, podremos caer en la triste ralea de los pueblos híbridos y conquistables. Necesitamos, en una palabra, salvar el núcleo nacional para afirmar nuestra unidad histórica en el tiempo y definir nuestra fisonomía de nación en el espacio.[8]

1908 fue el año en que Rojas residió en España, en el curso de un viaje mayor por Europa. Habían pasado diez años desde la derrota de 1898 y se había clarificado el proceso de autocrítica nacional a que nos hemos referido. Comenzaría un período de conflictos políticos, pero España ofrecía un enorme interés desde el punto de vista intelectual: vivían las grandes personalidades del siglo XIX y se desplegaba el vigor juvenil de las nuevas promociones con las ideas ya esbozadas.

Rojas venía leyendo a los autores españoles de ese tiempo y lo prueba el libro que publicó en la famosa editorial Sempere, en 1907: *El alma española; Ensayo sobre la*

[8] *Ricardo Rojas,* Cosmópolis. *París, Garnier 1908, pág. 36.*



moderna literatura castellana, con estudios sobre Blasco Ibáñez, Pompeyo Gener, Pérez Galdós, Baroja, Echegaray y Salvador Rueda. Obra que lo precedió a su llegada a España, donde hizo una experiencia decisiva en su formación y en su pensamiento. A su regreso, dedicó a las letras españolas una larga carrera universitaria, numerosas investigaciones, todo un libro consagrado a *Cervantes* en 1935 y, finalmente, *Retablo español* (1938), que contiene muchos de los ensayos escritos con motivo de aquel viaje, con reflexiones sobre la vida, la cultura y las letras españolas, expuestas con una originalidad y una profundidad que les aseguran vigencia permanente. A esta obra debemos referirnos para captar los rasgos principales de la influencia que el ensayo español tuvo en su pensamiento.

Rojas, en su viaje a España se autotituló «peregrino indiano»; se consideraba un «español de América», como nos llamamos en los tiempos de la grandeza imperial y pensaba que volvía al hogar de donde faltaba desde hacía siglos sin que hubiera perdido el hondo sentido de la estirpe compartida. Como precisaba emocionado, al explicar los motivos de su viaje: «Habíame llevado una necesidad de conocimiento y una apetencia de amor»[9].

Rojas, pues, ya había leído a estos autores que reclamaban un conocimiento profundo del país, la comprensión de su realidad social y cultural, la reforma del egoísmo materialista y la afirmación de un ideal espiritual. Obras como *Los males de la patria y la futura revolución* (1890), de Lucas Mallada, *Idearium español* (1897), de Angel Ganivet, *El problema nacional* (1895), de Ricardo Macías Picavea, *Oligarquía y caciquismo* (1902), de Joaquín Costa o los famosos ensayos de Unamuno, que colaboraba en *La Nación* de Buenos Aires desde 1900 y que publicó, en 1902, *En torno al casticismo y Paisajes*, le eran familiares. También asimiló la obra y las ideas de Menéndez Pelayo, quien había troquelado los estudios hispánicos con métodos de investigación rigurosa y, sobre todo, con el planteamiento de una historia de la literatura engarzada en un proceso filosófico general, a través del cual se definía una personalidad nacional.

Su residencia española confirmó las esperanzas con que había viajado hacia el corazón de esa realidad hispánica, de la cual formaba parte entrañable. Además, al sumergirse en su pueblo, había advertido las posibilidades que ofrecía al progreso social el ascenso de una conciencia política, definida en formas diferentes pero complementarias, en hombres como Francisco Giner de los Ríos o Pablo Iglesias. Era «la modulación incipiente de un nuevo ritmo vital mental»[10].

Aventó, definitivamente, el anti-hispanismo divulgado desde el siglo XIX por los prejuicios y la ignorancia de figuras que Rojas no titubeó en condenar, por más que las admirara en otros aspectos de su pensamiento: desde Echeverría y Gutiérrez hasta Sarmiento y Alberdi. Descubrió los antecedentes hispánicos que durante tres siglos engendraron la Argentina y comprendió que

Un europeísmo superficial, un concepto equivocado de la civilización, una idea más equivocada aún de nuestra propia raza y su destino habían deformado durante medio siglo la educación, la política y hasta el arte en nuestros pueblos. «...» España es

[9] *Ricardo Rojas,* Retablo español. *Buenos Aires, Losada, 1938, pág. 207.*
[10] Ibídem., *pág. 72.*



parte y clave de América, en virtud de hechos históricos que no podemos suprimir; y América es la mejor atalaya para ver a España en su patética evolución.[11]

La idea de que hay una historia profunda que transcurre soterradamente bajo las formas políticas y que, a veces, se encuentran y otras chocan con la índole auténtica de un pueblo, es recogida por Rojas de los ensyos de Ganivet y Unamuno, lo mismo que el ejemplo de Galdós reconstruyendo la historia de España a través de la literatura. La crítica de la clase dirigente —la oligarquía—, que desnaturaliza su país y desoye los anhelos populares, era otro de los mensajes de aquella España nueva y la lección de poetas y novelistas se completaban con el ejemplo de un Menéndez Pidal, que lo invitaba a acompañarlo en el rescate de las formas olvidadas del folklore hispanoamericano, aspecto que también importará mucho para la trayectoria de Rojas.

A su regreso de España, Rojas se consagró al ideario hispánico, adaptado a las condiciones de la realidad argentina, sin que por ello se desfigurara en lo esencial. Sus estudios históricos reivindicaron la importancia de las regiones provincianas y el valor del mestizaje cultural hispanoamericano y argentino. En sus clases, investigaciones y trabajos literarios se ocupó de las letras españolas y de apoyar la comprensión de la originalidad argentina en el conocimiento de toda la literatura española, del mismo modo como defendió la unidad y la propiedad del castellano, que nos hacía miembros de la familia de Cervantes y Quevedo y era el único camino hacia la universalidad. Hasta el atuendo retórico de su mensaje, en el cual la vibración lírica se une a la pasión del discurso político, tienen los mismos acentos de los ensayos de Maeztu o Unamuno, orientadores principales del movimiento ideológico hispánico. La historia de la literatura argentina que escribió se subtitula, a la manera de Menéndez Pelayo, «Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata» y *La restauración nacionalista* (1909), utiliza el mismo concepto difundido por Ganivet y muchos ensayistas del regeneracionismo español, como señalan con acierto Payá y Cárdenas, quienes otorgan toda su importancia a este aspecto de la personalidad de Rojas.

Este hispanismo fue una constante, y *Retablo español*, que resume la totalidad de este pensamiento, apareció, como dijimos, en 1938, en el momento de su alta madurez, como signo de una filiación decisiva.

Manuel Gálvez

La otra figura de la misma «generación del Centenario» fue la del novelista y ensayista Manuel Gálvez, a quien colocan Payá y Cárdenas como compartiendo la misma experiencia y revalorización de lo hispánico:

Uno de los elementos que caracterizó a Gálvez, Rojas y sus amigos del mundo de las letras fue su revalorización de la trascendencia que tienen España y su cultura en la vida y en el pensamiento americanos.[12]

[11] Ibídem., *pág. 341.*

[12] *Eduardo José Cárdenas-Carlos Manuel Payá,* El primer nacionalismo argentino: Manuel Gálvez y Ricardo Rojas. *Buenos Aires, Peña Lillo, 1978, pág. 66.*

Apenas recibido de abogado, joven y promisor escritor, Gálvez viajó a España en 1905 y, como Rojas, ya estaba empapado del nuevo ensayismo español. Profesaba cierto anarquismo juvenil y la fugacidad del viaje sólo le dejó algunas impresiones plásticas y sentimentales. Muy distinto fue su segundo viaje, en 1910, del cual regresó conmovido por una España que le revelaba tanto su filiación espiritual —había vuelto al catolicismo en 1907—, como su compenetración con las ideas y la realidad cultural y humana de España. De esta experiencia salió *El solar de la raza* (1913) y años más tarde, *España y algunos españoles* (1943), colección de textos publicados e inéditos sobre temas y escritores españoles. Pero Gálvez fue autor de una inmensa obra literaria, cultivó todos los géneros y frecuentó largamente los diarios y las revistas de la Argentina y Europa. Si pensamos que la comprensión y la valoración de lo hispánico fue uno de los ejes de su personalidad, comprenderemos que sería muy larga la mención de los lugares de dicha obra donde encontramos estas referencias. Sobre todo, porque a partir de cierta época se inclinó, decididamente, en favor de un nacionalismo cultural en el cual lo hispánico era un dato central. Algunos de sus ensayos, como «La filosofía de Unamuno» (1928) o las páginas dedicadas a Galdós —su gran ejemplo novelístico, junto a Pío Baroja—, conservan toda su vigencia y sus críticas a las observaciones de Ortega y Gasset sobre los argentinos, por ejemplo, muestran la amplitud de su información sobre el ensayo español, siempre con la libertad y la independencia que caracterizaron su personalidad.

Gálvez reivindicaba siempre su originalidad o mejor dicho, la prioridad con que planteaba los temas. Pero en lo que se refiere a sus ensayos sobre temas sociales, culturales y políticos, que constituyen un importante sector de su obra, junto a sus biografías, novelas y libros de recuerdos, no hay duda de que es deudor del ideario hispánico de su tiempo. Más aún, lo es con mayor amplitud que el mismo Rojas, pues como no aceptaba ninguna de las condenas aplicadas a los escritores llamados «reaccionarios», pudo tratar libremente de todos los autores y todas las ideas. Dejemos al margen, ahora, su formidable obra narrativa y vayamos a la influencia del ensayo español sobre otros aspectos de su pensamiento. La idea de que la Argentina debía recobrar su autenticidad aceptando el legado lingüístico y cultural español, el rescate de los valores del paisaje, la humanidad y la peculiaridad de regiones olvidadas, como lo había hecho «Azorín», la necesidad de restaurar un espiritualismo que superara el egoísmo y el materialismo de las clases dirigentes, la defensa, en fin, de la unidad hispanoamericana en torno a los valores de la lengua, la historia y los ideales tradicionales, no se podrían haber concebido fuera de la lección de un Maeztu, por ejemplo, pero el de la *Defensa de la hispanidad.*

Ortega y Gasset

La influencia del ensayismo español también se advierte en múltiples aspectos de la obra de Enrique Larreta, Arturo Capdevila, Carlos Ibarguren, Martín S. Noel y



otros, que viajaron por España y acogieron con entusiasmo muchas de las ideas que exponemos. Pero ahora nos detendremos en otro de los capítulos de esta historia.

Nos referimos a José Ortega y Gasset, acerca de cuya importancia, en el desarrollo de la filosofía, el pensamiento y en lo que podríamos llamar la imagen de la Argentina —sobre todo para nosotros mismos— se ha dicho mucho que no cabe reiterar aquí. Sin embargo, su mención es imprescindible en el desarrollo de nuestro tema.

A Ortega y Gasset se lo leyó desde el primer momento en que apareció en la escena española y fue un integrante de nuestro mundo intelectual, sobre todo a partir de la edición de la *Revista de Occidente*, de sus viajes a la Argentina (1916, 1928 y 1939/1942) y de la difusión de toda su obra. Como muy bien se ha estudiado, sus ideas contribuyeron a la superación del dogmatismo positivista y a la apertura a un amplísimo panorama de la nueva filosofía europea, sobre todo alemana. Pero, además, había un método orteguiano, cuyo vehículo, el ensayo, permitía el libre acceso de una gran masa de lectores que, en su mayoría y con la excepción de la minoría de escritores celosos de la peculiaridad porteña que no se quería rendir al influjo orteguiano, pronto aceptó sus puntos de vista e incorporó a Ortega como un argentino más. Su presencia ha durado hasta el día de hoy.

Ortega, en sus tres viajes, mereció acogidas distintas y no nos referimos al eco público de sus visitas, sino a la estela que dejaban sus ideas entre pensadores y escritores del más variado género. No es que se produjera una adhesión completa a sus ideas —ni él tenía un sistema que lo exigiera— más bien diríamos que su propuesta de apertura a un horizonte filosófico nuevo, que en la Argentina ya estaba en el programa de un Alejandro Korn o de un Coriolano Alberini, confirmó expectativas y alentó a desarrollos innovadores.

Una figura central de la filosofía, sobre todo a partir de la década de 1930, la de Francisco Romero, quien denominó a Ortega y Gasset, «jefe espiritual» del pensamiento hispánico, nos basta como referencia del prestigio que había alcanzado en nuestro medio, para no internarnos en la estimación de lo que deben a las ideas de Ortega, el historicismo y el perspectivismo que cundieron desde entonces, es verdad que también como resultado de la obra de filósofos como Dilthey, Scheler y otros que Ortega hizo traducir y difundir en lengua castellana.

Ortega es el telón de fondo contra el cual se recortan las figuras de los más significativos protagonistas de la vida intelectual argentina. A favor, como el mencionado Romero o furibundamente en contra, como muchos a quienes chocaban las formas y el estilo de Ortega.

Rechazos y aceptaciones

Porque, del mismo modo como se había producido la revalorización de lo hispánico que señalamos en los autores antes mencionados, tampoco había desaparecido el anti-

hispanismo, aunque a partir de la década de 1920 apareciera con otro atuendo: el universalismo del llamado «vanguardismo», a través del cual recobraba fuerzas el prestigio mítico de París, ahora surrealista y cubista.

En efecto, el movimiento literario que tuvo como eje la revista *Martín Fierro,* en el cual figuraban Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Córdova Iturburu, y muchos otros, mantuvo, en 1927, una polémica con los de *La Gaceta Literaria,* de Madrid. Se trataba de saber por dónde pasaba un supuesto meridiano de las literaturas hispánicas. Ante la propuesta española de que fuera Madrid, los escritores argentinos contestaron con una serie de agresiones —la mayoría de ellas sandeces e insolencias—, infantiles, que denunciaban un sentimiento antihispánico, mientras que se ensalzaba la importancia de Francia, origen de los movimientos estéticos vanguardistas, entre los cuales aspiraban a militar los argentinos de dicha revista.

En los círculos universitarios, por el contrario, el prestigio del ensayismo literario crecía, a medida que se conocía la obra de quienes trabajaban en el Centro de Estudios Históricos, de Madrid, bajo la dirección de Menéndez Pidal. Poetas, historiadores y filólogos como Américo Castro, Federico de Onís, Antonio G. Solalinde, Pedro Salinas, José Fernández Montesinos y muchos más, escribían, al margen y sobre la base del caudal de sus investigaciones, ensayos sobre la lengua y la literatura que se recibían de Hispanoamérica como una de las formas más avanzadas e incitantes de la actividad literaria.

Américo Castro —que, además, llevaba a cabo en España una campaña intensa en favor de un intercambio cultural con América— escribía regularmente ensayos renovadores de los estudios históricos y literarios. Libros como *El pensamiento de Cervantes* (1925), de Américo Castro, por ejemplo, remozaron las reflexiones literarias argentinas, donde el profesor y poeta riojano, Arturo Marasso, escribió sobre Cervantes, Góngora y Darío, con la misma preocupación analítica de los ensayos españoles.

Eugenio D'Ors visitó la Argentina en 1921 y sus ideas fecundaron lo que se llamó el «movimiento Novecentista», de escritores y filósofos pero, además, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Azorín, José M. Salaverría, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Fernando Vela, Ricardo Baeza, Melchor Fernández Almagro y Salvador de Madariaga aparecían en las páginas de los más importantes diarios argentinos, y su obra ensayística contribuía a la creación y maduración de una vastísima opinión culta de lectores.

Para no hablar de las numerosas revistas que los acogían, regularmente, desde principios de siglo: *Nosotros, Síntesis, Criterio* y muchas más. Pero este aspecto de las relaciones intelectuales entre España y la Argentina ya ha sido estudiado por Emilia de Zuleta y nada cabe agregar a esta exposición. Sin embargo, cabe señalar que la presencia del ensayo español en la Argentina, en las décadas de 1910 a 1930, no se agotaba en los nombres de los literatos. Había un ensayo político, con Manuel Azaña, Luis Araquistáin, Julio Alvarez del Vayo o Julián Besteiro, que también colaboraban en las mencionadas revistas y diarios, y, sobre todo, lo hacían en publicaciones políti-



cas de izquierda, como la revista *Claridad,* donde se seguía la marcha, cada vez más definida, de la agitación socialista y de izquierda en España.

También se debe señalar el ensayo científico, pues si un Ramón y Cajal influía en círculos más amplios que los de la medicina, había matemáticos como Julio Rey Pastor o Francisco Vera, historiadores como Claudio Sánchez Albornoz, Rafael Altamira, Antonio Gallego Burín, Antonio Ballesteros-Beretta, musicólogos como Adolfo Salazar y críticos de artes plásticas como Juan de la Encina. Se trataba, en casi todos los casos, de escritores de obra sistemática y documentada, pero que, de acuerdo con una arraigada tradición española, frecuentaban asiduamente el género ensayístico, el cual, volcado en diarios y revistas, hacía conocer su pensamiento a vastas mayorías de lectores hispanoamericanos.

Ideas y literatura

Cuando se iniciaba la década de 1930, el prestigioso del pensamiento español era muy grande entre los argentinos, si dejamos de lado el barullero y díscolo sector de escritores vanguardistas. Las ideas de Ortega, sobre todo después de que se conocieron sus reflexiones sobre la Argentina, lograron una difusión extraordinaria más allá del marco de los filósofos.

En la crítica literaria, la influencia de Guillermo de Torre, viajero primero a la Argentina e instalado definitivamente entre nosotros a partir de 1937, fue decisiva. Su presencia en el medio cultural argentino permitió el trasvase de ideas entre España y la Argentina y gracias a su obra, lo que él llamaba «el puente», entre ambas orillas del Atlántico, jamás se interrumpió. Todo lo que se escriba y diga en mérito de esta labor, será siempre inferior a la realidad de su presencia. Por otra parte, también este tema ha sido trabajado por Emilia de Zuleta y a su obra nos remitimos.

El viaje a España continuó como rito literario y un crítico como Luis Emilio Soto, que reunió muchos de los artículos publicados por esos años, en su libro *Crítica y estimación* (1938), admitía la influencia de los ensayos críticos españoles, desde Menéndez Pelayo a Dámaso Alonso y, sobre todo, el magisterio nunca opacado de Unamuno y Ortega.

Ensayistas literarios como Alvaro Melián Lafinur, Rafael Alberto Arrieta, Roberto F. Giusti, José A. Oría y José María Monner Sans, en grados diferentes, se mantenían al mismo nivel de los temas y enfoques del ensayo hispánico. Las letras españolas eran objeto constante de su enseñanza —cuando eran profesores— y escribieron ensayos de interés notable sobre el particular.

Filósofos e historiadores como Aníbal Sánchez Reulet y José Luis Romero acreditaban en su obra la frecuentación asidua del ensayismo español de ese tiempo. No de una manera servil o ingenua, como solía reprocharse a quienes admiraban a Ortega o Unamuno, sino como incitación a un pensamiento propio.

Maeztu

Pero en años finales de la década del 20, se abrió el capítulo de la relación entre las ideas de Ramiro de Maeztu —a quien España envió como embajador a Buenos Aires en 1928— y el grupo de jóvenes que adoptaron el ideario político del nacionalismo de derecha, uno de cuyos núcleos centrales fue el tradicionalismo español.

De la misma manera como el liberalismo y la izquierda se hacían eco del movimiento ideológico de ese signo que se desarrollaba en España, un grupo nutrido de argentinos que profesaban el catolicismo y que, en cultura, letras y política adherían a todo lo que representaba España en ese aspecto, asumieron una tarea intelectual y política que respondía a esta orientación.

En nuestro libro *El nacionalismo argentino* (1975), nos hemos referido con la amplitud y la documentación debida, a lo que significó este movimiento. No vamos a repetir lo que allí dijimos, pero debemos de mencionar que, cuando se inició la publicación del semanario *La Nueva República* (1927), bajo la dirección de los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta, con la colaboración principal de Ernesto Palacio, Tomás Casares, César Pico, Lisardo Zía y otros, el magisterio tradicional español, desde Balmes, Donoso y Menéndez Pelayo hasta Eugenio D'Ors y Ramiro de Maeztu, fue la principal inspiración intelectual. También lo hará, en esa misma época, la ya mencionada revista *Criterio,* aunque con el acento puesto en lo religioso y cultural.

Se produjo, entonces, un singular ejemplo de interinfluencias. Cuando Maeztu aceptó venir como embajador de España a la Argentina, por disposición del dictador general Primo de Rivera y desafió la condena de los liberales españoles, definió su cambio ideológico hacia la derecha tradicionalista. Pero fue en Buenos Aires y en la relación con los jóvenes nacionalistas, donde perfiló su nuevo pensamiento, hasta llegar a acuñar el concepto de hispanidad que cierra el proceso de su evolución. Los argentinos, por su parte, aunque conocieran a los pensadores españoles, tuvieron en la presencia de Maeztu el ejemplo vivo del magisterio que buscaban y también, de ese modo, fortalecieron sus convicciones intelectuales y políticas.

De la política a *Sur*

Después de 1930 y a medida que la crisis ideológica se hacía sentir en la Argentina con caracteres análogos a los de otros países, la influencia del ensayismo español se fue bifurcando, si cabe la expresión. A partir de la instauración de la república en España, en 1931, la vida intelectual se inclinó violentamente a la política, la cual terminó por teñir la cultura con los colores extremos de la derecha y la izquierda. En la Argentina, este conflicto se advirtió en la polarización de los intelectuales y quienes estaban más próximos a España y, además, asumían posiciones ideológicas



congruentes, pusieron de manifiesto este cambio, con muy poco margen para neutrales o prescindentes.

Pero, en un intermedio intelectual, y como una de las formas en que el magisterio español se afirmó en la Argentina, hay que mencionar la presencia del filólogo y crítico literario Amado Alonso, fundador y director del Instituto de Filología de la universidad de Buenos Aires. Desde allí y en compañía de un dominicano ilustre, Pedro Henríquez Ureña, transformó los estudios literarios hispánicos, con investigaciones, obras y un magisterio del cual hasta hoy se ha beneficiado nuestro país.

También por esos mismos años, se produjo en Buenos Aires otro acontecimiento cultural relacionado con España: la fundación de la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, amiga de Ortega y Gasset, bajo cuya inspiración se inició una de las mejores empresas culturales de la Argentina, en compañía de nombres como los de Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre y otros. La relación de Victoria Ocampo y *Sur* con Ortega y las letras y las ideas de España, ha sido estudiada en el ya mencionado libro de Emilia de Zuleta y no vamos a reiterar lo que ya es conocido. Solamente queremos subrayar que, sin las ideas centrales del ensayismo orteguiano y del ejemplo que daba el movimiento intelectual español de esa hora, *Sur* no hubiera sido lo que fue, ni tampoco se hubiera producido, en la cultura argentina, la transformación que dicha revista llevó a cabo.

Como ha señalado Emilia de Zuleta, los ensayos de Miguel de Unamuno mantuvieron una influencia permanente en el pensamiento hispanoamericano, aun cuando cambiaran los matices o facetas del mismo que interesaban en las diversas etapas de su proyección en el mundo hispánico. Un ejemplo de esta presencia la tenemos en uno de los ensayistas que integraron el grupo de *Sur*, Carlos Alberto Erro.

Filósofo por vocación —aunque no se dedicara con exclusividad a esta tarea—, Erro comenzó como crítico de Rojas y de su definición de la Argentina. Su primer libro, *Medida del criollismo* (1929) ahondó en el análisis del carácter nacional, dentro de la tradición del ensayismo español, aunque sobre la base de autores, libros y hechos relativos a nuestra singularidad. Declaraba la deuda con Ortega y en otro libro posterior, *Diálogo existencial* (1937), afirmó que los ensayos de Unamuno lo arrancaron del positivismo:

> ...quiero decir aquí cuánto le debo a D. Miguel de Unamuno. Probablemente ningún otro escritor argentino de mi generación le debe tanto como yo.[13]

Uno de los primeros estudiosos de Heidegger y del existencialismo entre nosotros, Erro, afirmaba que una de las características de la generación posterior a 1900, era el surgimiento de una conciencia ética y aún religiosa, que reclamaba organizar el país sobre bases de progreso y justicia, acordes con los tiempos que se vivían.

Su libro *Tiempo lacerado* (1936) estaba encuadrado en una Argentina que había recibido las críticas de Ortega, Waldo Frank y Hermann Keyserling. Habían aparecido análisis severos de nuestra realidad humana y social, como *El hombre que está solo*

[13] *Carlos Alberto Erro,* Diálogo existencial. *Buenos Aires, Sur, 1937, pág. 180.*

y espera (1931), de Raúl Scalabrini Ortiz, *Radiografía de la pampa* (1933) y *La cabeza de Goliath* (1940), de Ezequiel Martínez Estrada, y Eduardo Mallea, el gran novelista vinculado estrechamente al grupo de *Sur*, dio a conocer *Historia de una pasión argentina* (1937). Sin duda, la relación de estos autores con el ensayo español es muy diferente y en el caso de Martínez Estrada, su desdén por todo lo hispánico es notorio, pero queremos señalar la preocupación dramática por los análisis de la realidad nacional, la voluntad de una restauración de los valores espirituales como la única vía superadora de la crisis. Pensamos que este planteo, luego del cual se abrían las posibilidades concretas de la economía y la cultura, estaba fundado en el ejemplo hispánico de 1900, confirmado, una vez más, por el reconocimiento de magisterios como los de Ortega y Unamuno.

Digamos, además porque es de justicia, que esta relación con el pensamiento de los ensayistas españoles no tuvo siempre un signo afirmativo. Victoria Ocampo, no obstante su devoción por las ideas de Ortega, jamás declinó su fervor por lo francés y lo anglosajón y Jorge Luis Borges, aunque admitió su admiración «En torno a Unamuno poeta» (1923) y por Quevedo, en *Inquisiciones* (1925) y de haber hecho su conocimiento personal de España, jamás ocultó su desinterés por las letras españolas y su franca descalificación de Ortega. En esta actitud había mucho de la vieja inquina criolla contra lo hispánico, que tan bien representa la posición de Leopoldo Lugones, cuando no la consecuencia de polémicas menores, como las que siempre mantuvo Borges con su cuñado, nada menos que Guillermo de Torre.

La guerra civil

En la caldeada atmósfera de la década del 30, la guerra civil española de 1936 vino a establecer un hito decisivo. La mayoría de los liberales y socialistas tomaron parte por la República, mientras que los conservadores y nacionalistas lo hacían por Franco, todo lo cual provocó una extraordinaria movilización intelectual de signo ideológico, que trajo una revisión de los juicios sobre la obra y la personalidad de los ensayistas españoles comprometidos por la guerra. No es exagerado decir que el conflicto provocó un auge entusiasta de lo hispánico y un ascenso del interés por las formas más sobresalientes de la literatura y el pensamiento españoles.

Tras la derrota, vino el exilio y llegaron a la Argentina figuras como las de Ricardo Baeza, Lorenzo Luzuriaga, Luis Jiménez de Asúa, Claudio Sánchez Albornoz, Francisco Ayala, Rafael Alberti, Arturo Serrano Plaja, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y muchas más. No nos detendremos, ahora, en este punto, que está siendo objeto, en la actualidad, de una investigación muy documentada, bajo la orientación, precisamente, de Emilia de Zuleta, a quien ya se deben trabajos decisivos sobre la materia, a los cuales nos remitimos.



La agitación ideológica en torno a los bandos en pugna, llevó a una relectura de los autores españoles de mayor influencia en la Argentina. Las actitudes de Azorín, Pérez de Ayala, Marañón, D'Ors, Baroja, Unamuno y Ortega, de adhesión a los revolucionarios o de ambigua reticencia, desilusionaron y enojaron a muchos de sus lectores argentinos. Hubo recriminaciones, polémicas y una explicable actitud de encono por parte de quienes ignoraban muchos aspectos de la realidad política española o que, en todo caso, mantenían una militancia política liberal o socialista.

La formidable labor editorial, periodística, académica y literaria de los exiliados, contribuyó a dar formas nuevas al pensamiento y a las letras argentinas. Desde revistas como la ya citada *Sur, Realidad, Correo Literario* y *Cabalgata* o diarios como *La Nación, La Vanguardia, Crítica, El Mundo* y *Noticias gráficas*, se difundían las ideas de esta nueva promoción de escritores españoles, en contraste o reafirmación de un pensamiento que ya se conocía en nuestro país pero que, ahora, tomaba aspectos distintos, en función de la situación política que se vivía. Ensayistas argentinos como Dardo Cúneo, por ejemplo, muestran en su obra de entonces una serie de temas y enfoques que acreditan esta aproximación a lo hispánico.

Si juristas como Sebastián Soler, Mario Justo López, José Peco o Rafael Bielsa, tenían familiaridad con el derecho hispánico y con el ensayismo ideológico que lo acompañaba, los estudios históricos de José Luis Romero, sobre todo los referentes a la Edad Media, recibían un impulso nuevo por obra de la actualización provocada por Sánchez Albornoz; del mismo modo que ocurrirá con las ideas pedagógicas de Lorenzo Luzuriaga, de vasta difusión en nuestro país y con la profunda y extensa influencia de Francisco Ayala en los estudios sociológicos.

La crítica de artes plásticas de Jorge Romero Brest, por ejemplo, también se benefició del ensayismo español que, en las revistas y diarios argentinos, reforzaba el interés por el arte de España, con libros de divulgación, a veces, como los que aparecían en la Colección «Oro», de la Editorial Atlántida y en la Editorial Poseidón, del catalán Joan Merli, se dieron a conocer una serie de críticos de arte argentinos, también renovados en sus perspectivas por esta lección española.

Nombres como los de los filósofos Joaquín Xirau, José Ferrater Mora y David García Bacca se incorporaban a la curiosidad de los filósofos, aun cuando en este sector y de acuerdo con lo ya dicho acerca de Francisco Romero, la primacía la siguiera teniendo Ortega, a pesar de las reticencias provocadas por su actitud política.

El hispanismo tradicional

Pero si bien se habla siempre de la influencia de los ensayistas liberales y socialistas españoles en la Argentina, poco se recuerda la importancia que tuvo la difusión del pensamiento tradicionalista, sobre todo a partir de Ramiro de Maeztu.



Comenzó, entonces, el desarrollo del pensamiento de Rodolfo y Julio Irazusta. El primero era un hombre de formación estrictamente hispánica y junto a Menéndez Pelayo, Ganivet y Maeztu tenía a Galdós como lectura y magisterio sobre la índole de los pueblos hispánicos. Su programa político estaba empapado del espíritu regeneracionista y el reclamo de una soberanía política plena correspondía a la exigencia de una personalidad propia, entendida al modo hispánico y vivida como estilo argentino. Pues para él, entre su raíz española y vasca y el acento criollo, no existían contradicciones ni enigmas.

Julio Irazusta compartió el mismo estilo de pensamiento y en su vasta obra de historiador y pensador propuso un programa intelectual cuyo carácter tenía un signo hispánico definido. Su defensa de la personalidad autónoma y de las libertades, su conciencia de la capacidad popular para vivir la república como sistema político, pensaba que tenía sus fundamentos en la tradición hispánica y son innumerables los trabajos que dedicó a temas, figuras e ideas españoles. Los Irazusta eran todo lo opuesto a un casticismo exagerado y Julio siempre quiso que su prosa, por ejemplo, estuviera desprovista de «tufo», como él llamaba a la imitación caricaturesca de lo español en que caían algunos escritores afines.

Otro historiador, ensayista político y crítico de ideas, fue Ernesto Palacio, que compartió la misma posición intelectual que los Irazusta y la difundió en una obra que tuvo, como uno de sus ejes, este reconocimiento de la filiación hispánica. En su ensayo «Los orígenes y el destino», de su libro *La historia falsificada* (1939), escribió esta afirmación que no requiere más explicaciones:

> Somos españoles; mejor dicho, somos la prolongación de España en el Río de la Plata, por la persistencia entre nosotros de los dos elementos diferenciales, constituyentes de la cultura, que son la religión y el idioma «...» No, nada de tutelas. Continuamos la historia de España aquí en América al mismo título que los habitantes de la península la suya; ella nos es común hasta que se bifurca por el trasplante. Pelayo está a la misma distancia de unos y de otros y tan nuestros como de ellos son la lengua y el romancero y los grandes capitanes de la Conquista. Tenemos una manera peculiar de ser españoles, que ha cambiado de nombre y se llama ser argentinos. Constituimos una rama autónoma y no inferior de la hispanidad, según la palabra reanimada por Ramiro de Maeztu. Y dónde se realizará mejor el destino de la raza, si aquí o allá, sólo el futuro puede decirlo.[14]

Otro testimonio del pensamiento de los ensayistas españoles de inspiración tradicional se produjo en *Sol y Luna* (1938-1943), dirigida por Juan Carlos Goyeneche, Mario Amadeo y José María de Estrada, con la colaboración de César Pico, Ignacio B. Anzoátegui y Alberto Espezel Berro, entre otros. Las ideas de este grupo respondían a una «hispanofiliación», como escribiera uno de ellos, con ensayistas, filósofos y escritores que recobraban uno de los aspectos más ricos de esta tradición: la literatura clásica y la filosofía escolástica de cuño español.

Mayor densidad y originalidad, sin embargo, se advirtió en la revista *Nueva Política*, dirigida por Marcelo Sánchez Sorondo, con la colaboración de Máximo Etchecopar,

[14] *Ernesto Palacio, «Los orígenes y el destino». En su:* La historia falsificada. *Buenos Aires, Difusión, 1939, págs. 62-63. Sobre el nacionalismo: Enrique Zuleta Alvarez.* El Nacionalismo argentino. *Buenos Aires, La Bastilla, 1975, 2 tomos.*



Federico Ibarguren, Juan Pablo Oliver, Héctor Llambías, Héctor Sáenz y Quesada, Nimio de Anquín y Alberto Tedín. No volveremos sobre lo dicho acerca de estas figuras y sus revistas en nuestra obra, ya citada, *El nacionalismo argentino*, pero cabe que digamos algo para completar el desarrollo de nuestro tema.

En primer lugar, la aparición de Marcelo Sánchez Sorondo como escritor político. Formado estrictamente en la cultura hispánica, con una versación filosófica y literaria que permanecía fiel a dicha tradición, Sánchez Sorondo partía del pensamiento clásico, ahondaba en la lección del Siglo de Oro y se apoyaba en el ensayismo que, como vimos, desde Menéndez Pelayo a Maeztu, planteaba una teoría de la sociedad y la cultura de amplio signo universal. No le eran ajenos los autores modernos y si Cervantes suele acompañarle de día y de noche, también reconoce en Benito Pérez Galdós la mejor lección sobre el vivir hispánico en el marco de la historia moderna. Por sus viajes y lecturas conocía los ensayistas españoles de los años 30 y 40: Rafael Sánchez Mazas, Eugenio Montes y Pedro Laín Entralgo, entre otros.

Sobre categorías de cuño orteguiano acerca de las élites dirigentes, pero con una experiencia de la historia argentina, el pensamiento de Sánchez Sorondo pretendía, también, la restauración de valores políticos y espirituales, en el marco de una revolución política. Flexible y realista, se ha hecho cargo de los múltiples cambios de la vida argentina y su obra *La Argentina por dentro* (1987), representa lo que llamaríamos un realismo político hispanoamericano, volcado en una prosa trabajada, donde el sabor barroco confiere relieve al orden del pensamiento. Sin duda, es el mejor escritor político que produjo el nacionalismo argentino.

Esta promoción de intelectuales, además, se vincula con el tercer viaje de Ortega y Gasset a la Argentina, en 1939. La hostilidad de muchos que lo habían admirado otrora, y la indiferencia, cuando no la inquina de otros, aisló al filósofo español, quien, como compensación, recibió la amistad y el interés de los jóvenes cuyo perfil estamos trazando.

César Pico, por ejemplo, que había publicado en *Sol y Luna* un ensayo doctrinario: «Hacia la Hispanidad», era un ensayista filosófico de formación escolástica que fue seducido por el pensamiento orteguiano, a partir del cual trató de elaborar una teoría de la sociología que recogiera ambas vertientes. De allí proviene una serie de ensayos de gran interés especulativo, pero cuya apreciación global requiere una edición orgánica de dichos textos, aún no realizada, y un estudio condigno.

Junto a Ortega, no sólo como un amigo joven y comprensivo, sino como el autor de una obra que, desde las bases orteguianas, piensa la realidad social y humana de la Argentina, Máximo Etchecopar representa también esta promoción de intelectuales formados en la tradición de dicho ensayismo.

Obras como *Con mi generación* (1946), *Esquema de la Argentina* (1966) y *El fin del Nuevo Mundo* (1984), representan el intento de repensar la realidad política desde el punto de vista de las estructuras sociales, con reflexiones que siguen vigentes, más allá de los cambios estadísticos, por la agudeza y hondura con que las pensó su autor y la elegancia de su estilo literario.



Arraigo de la presencia hispánica

En la década de 1940 y al calor de la guerra civil, la discusión ideológica, la difusión de libros y autores y la presencia viva de las grandes figuras de la España contemporánea, fueron hechos que contribuyeron a la vigencia hispánica en la Argentina.

Recuérdese, por ejemplo, que huyendo de la guerra civil también llegó, entre los años 1937 y 1938, el filósofo Manuel García Morente, de gran prestigio entre quienes habían seguido la marcha del pensamiento hispánico. Venía Morente en plan de revisar su posición intelectual y aun religiosa —se ordenaría de sacerdote en 1940—, dictó cursos en Tucumán y Buenos Aires y de ellos surgieron las *Lecciones preliminares de filosofía* (1938), obra de significación extraordinaria en la maduración de los estudios argentinos, a los cuales contribuyó con la claridad de su exposición, por encima, desde luego, del objetivo introductorio que motivaron sus clases.

Durante las décadas de 1940 a 1960, el diálogo con España se hizo muy difícil, en razón de la discordia civil y de los prejuicios que distorsionaban ideas, figuras y actitudes. Por esa razón, permaneció en un confinamiento solitario en Buenos Aires, nada menos que el gran Ramón Gómez de la Serna, uno de los creadores más originales y vigorosos de las letras de nuestro tiempo. Pero hubo quienes, como de Torre, según ya dijimos, siguieron trabajando para mantener expedito «el puente» y gracias a esfuerzos que, finalmente, confluyeron, se fue derritiendo el hielo.

De la herencia de Ortega en España hay que destacar a quienes mantuvieron el interés y el cuidado por nuestro país. Pedro Laín Entralgo, por ejemplo, conoció la Argentina y meditó sobre los nuevos aspectos de su realidad. Pero obras suyas como *Las generaciones en la historia* (1945), fueron divulgadas en la Argentina y contribuyeron a que se conociera mejor el método histórico preconizado por Ortega.

También Julián Marías, cuya obra de ensayista y filósofo mereció una gran recepción entre nosotros, recogió esta lección de Ortega y su presencia ha sido constante, ya sea por sus viajes y conferencias, como por sus artículos y libros, en una actitud de comprensión y generosidad para nuestro país que debe agradecerse. Sobre todo, porque no olvidamos su solidaridad, casi solitaria, en la hora amarga de nuestra guerra y derrota frente a Gran Bretaña.

A partir de 1950, se llevó a cabo una política de intercambio y cooperación cultural entre España e Hispanoamérica. Planteada con liberalidad y respeto, sin exigencias ideológicas ni doctrinarias, abrió España a los universitarios y les permitió reencontrarse con la lección de su historia y lo mejor de su presente. Gracias a ella, fue posible un trasvase de promociones de estudiantes que vivieron en España una experiencia decisiva en ideas, paisajes y valores de toda índole.

Los resultados de esa relación cultural van más allá del conocimiento abstracto de ideas y libros, pero quizá sea demasiado prematuro extraer sus consecuencias, en orden a la configuración del pensamiento argentino.



También es interesante señalar la presencia de núcleos importantes de catedráticos españoles en universidades argentinas, desde donde se alimentó el conocimiento de lo hispánico. Alonso Zamora Vicente, en Buenos Aires, Antonio Tovar en Tucumán, Angel González Alvarez y Antonio Millán Puelles en Mendoza y muchos más que sería largo mencionar, contribuyeron a mantener vigente esta lección de una España universitaria, que se proyectaba sobre las humanidades pero también sobre técnicas y saberes de toda índole. Hay ejemplos, como el de la escuela de estilística literaria, que en España promovían Dámaso Alonso y la transformación renovadora de la Editorial Gredos, cuya acción configuró hasta hoy los estudios literarios argentinos.

De este modo, la proficua labor que los exiliados cumplieron en la enseñanza, la prensa, las editoriales y el arte —desde la música y la literatura hasta el teatro y el cine—, fundida con lo que los argentinos llevaban a cabo en una íntima hermandad de esfuerzos, se completó con el aporte de otra España, que no estaba tan lejos que no pudiera enviarnos su permanente mensaje de cultura.

Con el tiempo han cambiado los protagonistas. Han muerto las grandes figuras que promovieron la renovación ideológica en los comienzos del siglo XX. Tanto los que se quedaron en España como los que se fueron. En muchos aspectos no han surgido nombres que pudieran igualar la talla de aquéllos, fenómeno que, por otra parte, se repite en todas las latitudes. De este modo, si tuviéramos que referirnos a los nombres que mantienen su vigencia entre nosotros, no tendríamos más remedio que repetir los de Ortega y Unamuno.

Un excelente ensayo filosófico es, por ejemplo, *Los nombres de Unamuno* (1963), de Ezequiel de Olaso, pensado con fidelidad al mensaje unamuniano. Y un orteguiano de rigurosa y estricta observancia, Jaime Perriaux, fue capaz de construir el «geneámetro», sistema para clasificar *Las generaciones argentinas* (1970).

En la historia del gusto literario y de las modas del pensamiento, hay también ondas que suben y bajan. En la misma España se suele hablar hoy de lo poco que se leen aquellos grandes autores; nada tiene, pues, de extraño que algo análogo se pueda detectar en la Argentina. Pero guardémonos de emitir sanciones definitivas, que corresponden a un futuro ignoto. En la España contemporánea hay hombres e ideas, autores y libros, cuyo conocimiento sigue operando entre nosotros, en un proceso de asimilación y comprensión cuyos perfiles todavía no podemos advertir. Un ejemplo es la edición y difusión entre nosotros, de los libros, originales y renovadores, de Gonzalo Fernández de la Mora. Cabe suponer, pues, que estamos ante el desarrollo de otro capítulo de esta relación entre el pensamiento de los ensayistas españoles y las ideas argentinas.

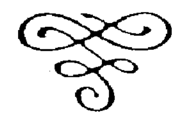
Conclusión

Advertimos que apenas nos hemos internado en ese inmenso mar de ideas y sentimientos, autores y libros. Hemos trazado líneas gruesas, tanto como para avanzar

hacia una tarea que requiere largos esfuerzos. Pensemos en el ejemplo de la poesía. El catamarqueño Juan Alfonso Carrizo, hace muchos años, se asomó al océano de las coplas y romances y volvió del viaje con un tesoro que nos ha enriquecido para siempre. Lo mismo podría hacerse en otras formas poéticas y en la narrativa. Honda es la huella hispánica y, sobre todo en la literatura que capta hombres y paisajes provincianos, la lección de España es compleja y muy rica. Hay una literatura y un pensamiento elaborado desde las regiones, que guarda celosamente en sus entrañas la semilla hispánica, casi pura e intacta. Nombres como el del salteño Juan Carlos Dávalos, el tucumano Juan B. Terán o el cordobés Saúl Taborda, por ejemplo, tendrían que ser convocados para este examen que proponemos. Estampas en prosa como la del santiagueño Orestes Di Lullo, el sanjuaniano Antonio de la Torre o el mendocino Alfredo Bufano sólo han podido ser elaboradas a la sombra de los ensayos de Azorín.

Pero nos detenemos al llegar a esta ribera de la obra intelectual. Somos herederos de un legado incomparable por su singularidad en la especulación y en el arte, por la honestidad y pureza del mensaje espiritual, por la tenacidad con que ha reivindicado la libertad y el derecho a la justicia, y por la valentía con que ese pensamiento ha desafiado a los poderes que, tantas veces, han intentado rebajar el nivel de la humanidad hispánica. De allí venimos y será nuestro deber honroso continuar esa tradición, en cuya fidelidad reposa la capacidad para la obra original y creadora.

Enrique Zuleta Alvarez





Variaciones Al Jaferia

Obertura

Cuando los bailarines salten, furiosos, por la ventana, después de llorar sin pausa por sus cuerpos en equilibrio, una gacela de extrañeza se verá en la alta torre asomarse y, fugitiva, morir en su ebrio corazón.

El arpa enloquecida busca un retrato de sombra mientras la rosa de marfil brota de un surtidor. La yedra alfombra una antigua acequia: el tiempo del agua es el inútil vencedor.

En la azotea de alfóncigo, la brisa moja su almizcle con llovizna fría; la noche, desnuda, huye de la carcajada, corre presurosa, cae al vacío.

A

Veintinueve alacranes en la cabeza calcinan el pensamiento.
La cítara nace de un loto posado en la concha de Venus.
Una potra negra avanza por el cauce espumoso del alba.
Entre sus labios se derraman frutos robados en alta mar.
El perfil de un beso se insinúa entre la hermosura desesperada de la mirada y los pájaros abismales de las manos.

Once cabezas llameantes conciben la esférica forma de una tentación.
Un derroche de flores acuáticas estremece las cuerdas de un laúd negro como el ave que lo tañe.
Un cuenco de espuma amanece en la crin veloz de los oscuros eslabones.
La marea de equinoccio devora las manzanas que adornan el acantilado.
En unas manos de plumas azules, el beso deposita la desesperación del rostro de un ángel.

El mañana no dura, se asoma y en seguida desaparece.
Es un relámpago de sombra, una grieta súbita que se cierra mientras se va abriendo un estruendo de solitarios.
Diecisiete escorpiones en un cráneo derriten el conocimiento.
La tentación, rotunda y quemando, amanece en el cauce esférico de la mirada.
El mar desesperado engendra, súbito, un caballo oscuro con una cabellera de espuma.

El pájaro azul del abismo distribuye los frutos a los lotos abiertos.
El perfil de un ángel busca la potra negra que retrocede en la orilla de un beso.
Cinco chicharras mudas contemplan las manzanas depositadas en la arena.
Venus desesperada devora el acantilado que rompió su concha de alba.
El pensamiento sin carne calcina la cabellera del amanecer huidizo.

Se estremece un laúd negro bajo el beso de un loto que corre en pos de Venus.
En alta mar nueve culebras ardiendo llenan de espuma las manos desesperadas.
Con un estruendo de solos, la cítara nace del beso de un alacrán borracho.
El pájaro azul cabalga la tentación rotunda y se quema.
Súbito, un caballo de sombra con crin de equinoccio se asoma al mañana robado por una calavera de ángel.

B

Dame la noche con su grito cansado en la garganta.
Te doy el viento avaricioso, su esparto y su gato.
Dame los rizos del muchacho poniendo sal en su sonrisa.
Te diré la palabra en espiral que rodea el cuerpo y alcanza el agua.
Una espada abre el sepulcro lluvioso de la memoria.

Dame el agua fría de la noche para la boca muda.
Dame el aullido del viento en el cabello rizado del muchacho.
Un puñal va clavándose despacio en el pecho de la memoria o la lluvia.
Te doy un gato airoso y un vaso de sol por tu sonrisa.
Te diré un secreto tan llano como la estepa de tus promesas.

Por la navaja se desliza un lagartijo de somnolencia.
En la garganta de la lluvia se clavan rizos de muchacho.
Un gato de esparto entra en el sepulcro de la palabra en espiral.
Te doy el viento avaricioso, su espanto y su grito.
Dame el agua fría que rodea el cuerpo y alcanza la noche.



Dame la noche abierta para el grito y su viento.
Un estilete de sonrisa derrama sal en la memoria.
Sobre el pelo rizado de un muchacho cae un gato aullando.
De la garganta de la lluvia salen tres palabras solares.
Dame el viento sepultado en la boca del lagartijo.

Te daré la espada abriendo el sepulcro del muchacho rizado.
Te daré el espanto de la lluvia cayendo sobre el pecho de la noche.
Un gato aullando se desliza por la estepa de la memoria en espiral.
Te daré agua fría para gritar hasta saciarte la garganta.
Te daré la sonrisa del esparto bajo el sol perdido y las palabras descifradas.

C

En la distancia, como en un sobresalto, se incorpora un megaterio de enigma que brilla, intermitente, como los goznes de los siglos.
La angustia gelatinosa mama al pezón de la soledad, la miel amarga de las claudicaciones.
Desesperada e inmortal, la ventana se unta de terror y se cierra despacio
como una derrota o una herida tumefacta.
Con su destino mudo e inexplicable a cuestas, el insomne cruza un gran pasillo torvo que es el mundo.
El olvido poblado de aeropuertos y vasos de cerveza se derrama con una paciencia cruel hasta dejar el esqueleto del desdichado tan borracho como su epitafio.

A lo lejos se ve un dinosaurio ciego avanzando lentamente hacia el borde del barranco.
Por la yesería sonora, el llanto de un destino incierto corre hasta tropezar en un presagio cerrado.
En la guitarra se detiene al fin la luz que desespera.
Bajo el vidrio azul de las barandas, un gemido encuentra el sueño y mutuamente se devoran.
Equivocado el olvido, paciente y cruel, puebla de aeropuertos los vasos de cerveza fría.

Un abanico rojo como la desesperanza huye volando de ojos en manos, de manos en ojos, de ojos en manos, en vano.
Con su destino roto e inservible a cuestas, medio dormido y media luna cruzan un puente interminable que une la nada con el nunca.
La ventana se cierra despacio como un fracaso prematuro y blanquísimo.
En la ausencia, como en un escalofrío, se incorpora un mastodonte de engrudo desorientado.
Por las cuerdas de la guitarra boga una bovina sonrisa de despedida.



Parecido a su destino mortecino e irreparable, se levanta como plomo y se asoma, ciego, al olor monstruoso de la ausencia.
Un animal infinito y horrendo, enjaulado en su asombro, enmudece el misterioso origen.
La piel denuncia el asco del odio absurdo como una pregunta indomada.
Un vestido sagrado huele a bárbara miel de carne resurrecta.
La cena del azar, sin rey, taladrando la voz árida de la penumbra, llueve sobre la planta de la desposesión.

A escondidas, el fervor del azufre resiste sin alivio al abanico de una hoguera.
Por su juventud llora el corazón cobarde bajo el embozo de lo que duele de haber venido para irse.
El desnudo de un milagro descompuesto por la rabia muerde la escritura calcinada.
Untado de espantosa tiniebla, un espejo aniquila la gloria de amar.
De pie la luna se trenza con el sol a cualquier hora por la sonora yesería.

Intermedio

Parece una sucesión de montes y valles ondulando suavemente de uno a otro extremo del horizonte.
¿Dónde el Norte que atraerá la aguja imantada de la más loca de las brújulas?
Se reconocen las palmeras del oasis y las dunas calientes de un desierto de oro.
¿Qué dromedario sediento no ansiaría recorrer tal paisaje?
Una tribu de nómadas desea conquistar esta comarca y aposentar en ella su reino.

Parece una sucesión de valles y montes en cadena: sus curvas y ondulaciones llenan todo el paisaje.
La aguja imantada salta fuera de la brújula y se dispara como una saeta.
Sobrevuela las dunas doradas del desierto y se insinúa, celosa, en las palmeras del oasis.
Buscando algún Norte que le diera sentido, la aguja solitaria se clava en una guitarra.
Y el dromedario saciado siente de pronto una maravillosa sed.

Giran por el espacio dos pequeños planetas y un eje insomne que los va conduciendo.
Trenzadas cuatro piernas, como guirnalda de Afrodita, se alzan los pechos y sus sombras mellizas hasta incendiar todo el paisaje de valles y montes ardiendo.
Los vellos de azabache de leche súbita encanecen.
Una tribu de lujuriosos tocan y besan los montes y los valles, muerden las dunas del desierto y lamen la palmera del oasis.
Parece una ondulación suave del paisaje, un cuerpo de mujer extendido desnudo, una guitarra hermafrodita.



D

Sin prisa, pero sin pausa
¿Goethe?

Escucha la escarcha de los cuchillos cuchicheando cuando los escalones de escayola estallan.
Por tu cabellera grito el nombre de lo imposible, lo imprescindible, lo irreparable.
La carne es una leña que arde y se consume sin dar nunca cenizas: más vale la carne que el fénix.
Pequeñas partituras pesando como pluma parten el pan podrido de la pena perdida.
El llanto de la luna llena de lluvia la llanura y llueve lentamente sobre las llamas de los labios.

Donde mis dedos ya no pueden apartar las ropas de tu desnudo, se alzan, arrogantes, un beso y un sollozo.
A tus sienes se asoma el estrépito del sudor con sabor a sal o a hiel.
En el veneno de tu melena veo la vastedad de mi anhelo volando al vacío.
El perfume de tu almohada suspende el deseo para sorprender despacio la embriaguez naciente de mi voz.
Porque un rumor de manos ciegas no se nombra.

En la quietud del horizonte, la luz se apaga de pronto al contacto de dos nueces separadas por el calor.
Una cadena sin eslabones, una cadena insaciable, una cadena como el llanto sin fin, el aullido.
El error consiste en querer expresar lo sentido: poesía es otra cosa.
Convocados están los gusanos, las carcomas, las lombrices y las víboras para construir desde dentro a todos esos labios que sonríen mintiendo.
Once cabezas ardiendo conciben el estereofónico contorno de la fascinación.

La ausencia es una yesca para quien permanece en el presente, solitario. Sobre el ajedrez, un brujo sin misericordia despedaza una reina blanca que, hermosa, disfruta tan ominoso castigo.
No se asombra él que sabe: llora callando a solas en la madrugada yerta.
En la escarcha hurgan los cuchillos sin encontrar la escoba caritativa.
Por tu melena me refugio bebiendo negros reflejos de voz arrogante, sin beso.

Ha delinquido: tuvo amores prohibidos. Le aplasta la soledad. Aunque sea inmortal, no le sirve para vivir.
No hay lugar sobre la tierra en donde pueda proclamar el divino nombre tuyo, convulso, con locura.

Una cedilla ceceante se clava, tal un cetro, en la celosía de cedro.
La noche en el espejo se contempla de pie en su gesto al cenit de estrangular el cielo.
Cumplir condena como un culpable cuando sólo se es inocente es un castigo calamitoso.

E

Muy cerca de aquí, hay un país donde los niños comen lunas y panderetas con cintas rojas.
El tenedor del sol se multiplica al infinito para abrasar los planetas que se detienen asustados.
Una pierna del tiempo sale por la ventana. Una pierna morena, con ligas de encaje rojo.
Sobre un espejo sin azogue vacila en reconocerse la imagen exacta de un alma exorcizada.
Los estanques perdidos cruzan por la memoria donde juegan los niños a comerse la luna.

El mundo entero es una luna ahora, una luna ahogada en las bocas de los niños hambrientos.
La madrugada equivocada se arropa en las luces del atardecer y llora, reclinada sobre una rama muerta.
Por el tejado negro va bailando sin cesar una almohada de frío porque quiso ser una perra, y no lo ha conseguido.
En su ilapso, el jinete caído ha escapado de la navaja, sin saberlo.
Un grito verde, en el aire aconsonantado, se desluce, se desalma y se despeña en un eco redondo y multiplicado, hasta dejar un rastro de plata por la arena inviolada.

La niña de la luna mastica su lengua en sueños.
Bajo el galope de los serafines giran los escalones espesos que siempre se descienden, y nunca se consiguen subir.
Manantial de la luz, tierra de jazmines y cuerpos hermosos, mejor motivo de un eterno retorno.
Se besan a través de su delirante imaginación, pero: ¿se encontrarán algún día?
«Humo», dice. Escribe: «Noviembre». Pero al mirar la luna, deja crecer el silencio como un árbol de música al viento.

Con temblor de reflejo, el jinete salvado se arrebuja en su almohada de frío donde, alguna vez, durmió una navaja.
En otra época y en un mundo que no es éste juegan algunos niños con piedrecitas de luna a construir un palacio para los panderetes rojos.
Entre el esplendor del cisne y la obsesión de su voz, la momia regresa a su espejo, a su lecho de silencios, su condena.
La sinuosa melancolía bebe en los bordones la fragancia del azahar errante. Bajo el árbol de música al viento, la tarde entera es una luna ahora.



Finale

Mientras el frío ignora cómo el viento prueba los trajes de la triste lluvia, mirar un cuerpo azul despierta el tacto y para agarrarlo la mano embiste.

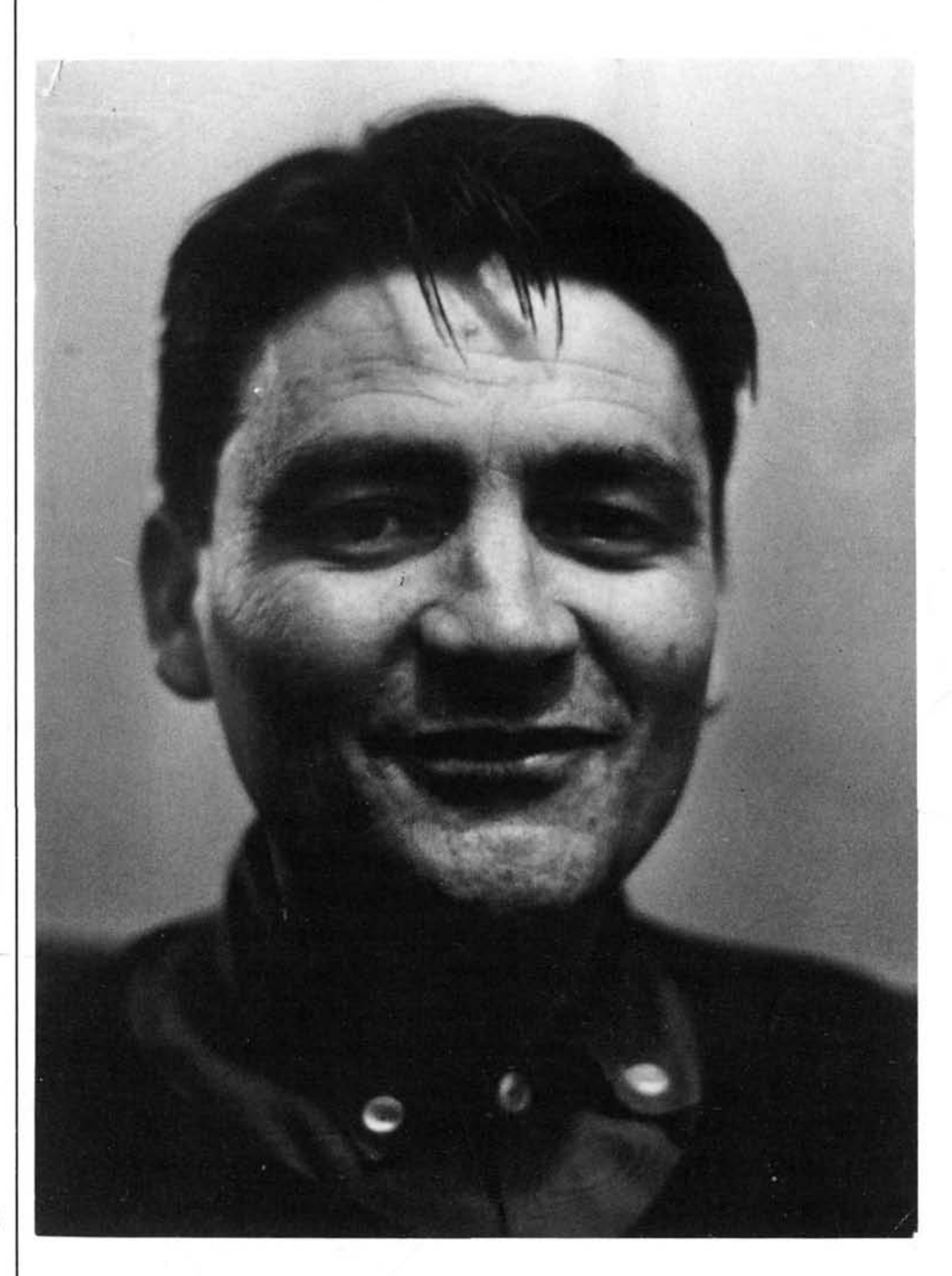
En el alcázar donde moran leonas hermafroditas resuena el laúd mientras con dátiles sus miradas y con miel sus talles transforman la alcoba en sepulcro.

Ataviada de zaituní, la suma sacerdotisa Bayad abre el ajimez, y, tañendo con sus ajorcas una armonía sagrada, avanza hasta el acimut donde danzan, incomprensibles, un ofidio sin yel con una mariposa blanca.

Abu Ibn Safar



«Yo ya viví mi Proceso absurdo y no me dieron ninguna explicación, como a ti.»



Daniel Moyano en 1969

La mágica gravitación

A la memoria de Daniel Moyano (*)

En 1979, en uno de mis viajes a Madrid, me contaron que el escritor Daniel Moyano se encontraba viviendo allí. Como me dieron el número del teléfono de un vecino suyo, a la mañana siguiente lo llamé para saludarlo y, si era posible, convenir una entrevista. Tal vez Moyano se alegró al oír al compatriota y alguna vez coterráneo suyo, porque me dijo: «Si querés venir por acá, estoy solo en el taller. ¿De dónde me hablás?». Le indiqué dónde me hallaba y él me explicó: «Tomá el ómnibus 56, que pasa a una cuadra de donde estás; en quince minutos podés encontrarte acá».

El trayecto se hizo rápido y no tuve inconveniente para ubicar el taller del novelista. Lo hallé a Moyano afectuoso, pero algo envejecido, con aspecto de persona fatigada, y después me enteré de que estaba enfermo de la columna. Hacía años que no nos veíamos y no recuerdo ahora qué mal me contó que padecía; por esa razón le habían concedido licencia en su trabajo en una empresa madrileña. Pero un instante después nos hallábamos sosteniendo una animada charla, alternada con un ir y venir de recuerdos y con un ir y venir de él hacia una y otra parte para preparar un poco de café. Su taller —como él lo llamaba— constaba de un cuarto donde leía y escribía, una cocinita y un diminuto baño. Su casa de familia estaba lejos de allí. El cuarto tenía suficiente luz, que entraba por una ancha ventana que daba al cercano Paseo de la Castellana. Desde allí se divisaban los hermosos árboles —todavía verdes en aquella estación—, la fuente con un surtidor en medio, los bancos ocupados por algunas personas —todo eso que es común en las plazas de Madrid—, el vaivén de las gentes. Por la calle inmediata corría el incansable tráfico. Todo esto yo lo había contemplado a través de los vidrios de la ventana cerrada porque hacía frío y a Daniel le dañaba la baja temperatura invernal. Ahora, cuando lo recuerdo, me parece que todo se desenvolvía en un marco de cierta neblina o de sueño, lo cual debía darle una atmósfera más singular a nuestro encuentro.

Fue entonces cuando lo miré más detenidamente y consideré las arrugas de su frente y las canas entrelazadas con sus cabellos castaños. Sólo tenía entonces cuarenta y ocho años, pero parecía de mayor edad.

—Estoy escribiendo relatos —le contesté—, porque son textos breves y sin una solución final, narraciones abiertas. Leé éste, si querés —le dije, sacando una hoja de la carpeta que llevaba conmigo.

* *Daniel Moyano no fue solamente nuestro colaborador: fue también nuestro hermano. Esta Revista expresa su pena a los familiares de Daniel, con el viejo descubrimiento de que todas las muertes son irreparables, pero algunas son, además, enormemente dolorosas. Moyano murió el 1 de julio de 1992. (R).*

Mientras yo miraba su cuarto y el ascético mobiliario, su pobreza en una palabra, Daniel Moyano leía concentradamente: «¡Qué bueno! —me decía— ¡Qué bueno!». Y cuando concluyó la brevísima lectura, mirándome con el rostro casi iluminado, me incitó: «Es extraordinario. Llévaselo a Luis Rosales, que tiene un concurso de cuentos breves en la revista *Nueva Estafeta;* tu relato lo va a ganar. Llévaselo hoy mismo; no dejés de hacerlo. Es muy bueno».

No acababa de reponerme de mi sorpresa por su entusiasmo, cuando Daniel se levantó, fue hasta la mesa rústica y de una carpeta beige, con cordones marrones, sacó varios papeles. «Leé algo —me dijo—».

Con avidez comencé a leer, en tanto él tomaba su café frío, y enseguida me di cuenta de que lo que yo estaba leyendo era mi propio relato. «Pero, ¿cómo? —le pregunté—. ¿Los dos hemos escrito la misma narración?».

—Según la lectura que se efectúe, sí —aceptó él—; pero si vos lo leés de otra manera, el cuento es diferente.

—Pero eso es igual que lo que pasa con el cuento de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote:* es un mismo texto que se «supone» escrito por autores distintos. ¡Pero eso es una chanza de Borges! —dije, sonriendo.

—Bueno, esto es una chanza del destino. Los dos hemos escrito sobre un mismo tema de la infancia y lo hemos desarrollado de igual manera.

Me acerqué más a él, sentados como estábamos frente a frente, y le dije: «La verdad es que si yo no hubiera ignorado tu texto —por otra parte inédito, como supongo— y vos también el mío, se podría pensar que uno de los dos ha plagiado al otro, ¿no te parece?».

Daniel jugueteó con el platito y luego hizo sonar la taza con la cucharilla produciendo una armonía casi sorprendente que por un momento me alejó de allí para verlo tocando su viejo violín.

—Pero es que todos nos estamos plagiando, contando las mismas cosas. Desde que el mundo es mundo y el hombre empezó a hablar, caímos en la trampa o en el refugio —la transfiguración, digamos— de los mitos. ¿Sabés lo que pasa? —me explicó reveladoramente—. Que el destino del hombre es uno solo y cuando uno desciende al fondo de él y lo descubre con palabras, con textos, decimos lo mismo tanto vos como yo, Fulano como Mengano.

Lo miré intensamente para absorber bien aquella explicación y vi que en sus ojos se paseaba el niño que fui yo mismo, luego corría jugando, cantaba, lloraba, no me comprendían. Alternativamente, el rostro de Daniel Moyano se animaba como el de una criatura, era un adolescente, envejecía de forma vertiginosa, se achicaba y crecía de nuevo.

—Tenés razón —le dije al rato, reflexivamente, aunque no convencido del todo—, tenés razón. Tal vez por eso, en ese mismo cuento, Borges dice que «no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil». ¿Pero no sería eso aceptar que vivimos la misma vida? O que estamos detrás de un mismo sueño, porque recordá también aquellas palabras de *Las ruinas circulares:* «Quería soñar un hombre: quería soñarlo con



integridad minuciosa e imponerlo a la realidad». ¿Te das cuenta de eso: «imponerlo a la realidad»?

Con la vehemencia que pone el padre para convencer al hijo de una verdad irrefutable, Daniel me dijo: «¡Estamos detrás de un mismo sueño porque estamos detrás de una misma vida, Félix!». Tal vez, «detrás de un vidrio oscuro», como podría decir Bergman. ¿No ha sido igual tu infancia que la mía? ¿No han sido iguales nuestras esperanzas, dolores y frustraciones? Lo que ocurre es que queremos escapar a ese destino y vivir de otra forma.

Daniel se levantó; fue hasta una repisa que tenía colgada en una pared, sacó un mazo de naipes y ante mi sorpresa lo colocó sobre la mesa. Luego mezcló las cartas, que, para mayor asombro mío, eran todas de distintos colores, muchas de ellas fantásticas como cuadros de Chagall, de Klee, de Picasso, de Braque, Kandinski, etc.: las unió y las puso ante mí, haciéndome una significativa indicación con la cabeza.

Mecánicamente, yo corté, sin saber qué se proponía Daniel, qué juego íbamos a hacer, confundiendo la realidad con el misterio. Enseguida repartió las cartas. A mí me dio veinte y las otras veinte las reservó para él, cerca de sus manos, al parecer ocultando algo esotérico. Yo lo miraba sin saber adónde quería ir, qué descubrimiento del azar se proponía, concentrado en lo que estaba haciendo, pero a la vez con sus antenas en actividad, atento a mis reacciones; volvió a unir con prolijidad las cartas, las mezcló con lentitud y un si es no es demiúrgicamente; al cabo, me dijo: «Este es el juego. Vos mezclás las cartas que son siempre azarosas; las das; luego volvés a juntarlas, las separás, las unís de nuevo, pero al final el naipe es el mismo, ¿te das cuenta?»

Yo no contesté nada, haciendo un esfuerzo por llegar adentro de él, por comprenderlo de verdad, por entender el sentido hondo que debía tener aquella especie de «divertimento» suyo, a la vez que me sentía fascinado por esas cartas que yo no tenía la menor idea de dónde podrían provenir. Naipes de Tarot —pensé—. Luego, entrecerrando los ojos, inquirí: —¿El juego de la vida y la muerte? ¿Los caminos entrecruzados de nuestras existencias? ¿El mezclar y mezclar cartas y al final la misma suerte, la impersonalidad del juego?

Él no pareció oírme; estaba más allá de mis interpretaciones y conjeturas, cuando me dijo de este modo, dejando el naipe a un lado: «¿Te acordás de la escuela primaria? ¿De las clases, de los recreos en el patio, de tantas cosas de aquellos años, del río, de las plazas, de las calles anchas, del tren que cruzaba el pueblo con su locomotora negra como si fuera una tremenda máquina venida de Marte? Bueno, todo es igual. Y éste es el juego sin sentido donde todos al fin tenemos el mismo resultado, una decepción semejante o una fortuna similar».

Daniel Moyano me decía todo esto con una sencillez extraordinaria, como es habitual en él, de vez en cuando conteniendo un acceso de tos, por el cigarrillo, con seguridad; pero fraternalmente. Apoyando un codo en la mesa, prosiguió: «Miramos, olemos, tocamos los cuerpos y las cosas, oímos las voces de los pájaros, las palabras huma-

nas, escuchamos la música maravillosa (yo volvía verlo a Daniel tocando su violín en la ardorosa noche riojana). Todos iguales como si en un determinado momento fuéramos la misma persona. A veces nuestras devociones o nuestros odios alteran el orden cronológico de las figuras vivientes y de pronto podemos retroceder en el tiempo y ser Homero, Dante, Shakespeare, Hamlet, Napoleón, Goethe, un oscuro defensor de Buenos Aires durante las invasiones inglesas, San Martín, Lavalle con su terrible cargo de conciencia acosado hasta la muerte por el fantasma de Dorrego, o qué sé yo qué personaje de cine o de novela, el héroe, el antihéroe, un amante dichoso, un albañil trabajando en una obra, un peón silbando en las chacras».

En tanto hablaba, Daniel Moyano no cesaba de jugar con la cucharilla, haciéndola sonar dentro del pocillo vacío, pero en ese momento dejó de hacerlo; movió la mano derecha, que tenía apoyada en la mesa, unió el pulgar con el índice y me miró con un brillo inusitado en los ojos: «Debemos convencernos de esto: nuestra existencia es siempre la misma, si la miramos por dentro —aseguró—».

—Vos sos bastante kafkiano —le dije sonriendo, para salir del paso.

—¿Y quién de verdad no lo es? —me respondió en el acto; agregando después, pero sin amargura—: Yo ya viví mi Proceso absurdo y no me dieron ninguna explicación, como a K...

Fue entonces cuando Daniel Moyano voló hasta el techo y descendió después por las paredes con los brazos en cruz, la espalda vuelta hacia mí. Pero al momento, desvaneciendo la anterior imagen, se acercó para decirme: «Vos también lo tuviste o lo tendrás. Y casi todos los hombres (¿casi, he dicho?) vivirán a su modo este Proceso sin explicación ni sentido».

Como yo lo escuchaba con mucha atención —sin mover un dedo—, sobre todo después de que había comenzado a hablar extrañado, pero sintiéndome muy a gusto en aquella bohardilla recoleta y de alguna manera misteriosa que se prestaba para un diálogo de tal naturaleza, como si estuviéramos muy lejos ya de Madrid, Daniel continuó, luego de toser un instante: «Por eso escribimos el mismo *Quijote*, como sugiere Borges; porque lo hemos vivido y lo seguiremos representando. ¡Y las lecturas que se pueden hacer de ese libro!».

—¡Pero nosotros no escribimos como Cervantes o como Kafka! —exclamé separando y levantando las manos—. Al menos yo, lo que escribo no tiene mayor importancia.

—No te achiqués —me dijo entre serio y risueño—; la humildad no cuenta en este caso. Tenés que hacer una nueva lectura de *El Proceso* hasta que veas tu propia vida dentro de él y cómo allí está involucrado todo este sinsentido de la existencia de cada uno de nosotros...

Inesperadamente, Daniel Moyano creció ante mis ojos adquiriendo una altura de más de dos o casi tres metros, convertido en un monje que leía un libro enorme, de tapas muy decoradas. Tenía la barba larga y el pelo le caía por la espalda. Sus labios eran los mismos, pero su voz se había vuelto grave, aunque yo entendía bien lo que decía, hasta que de pronto era mi propia voz, mis blasfemias, mi desesperada esperanza vertiéndose en vocablos seguros.



—Si vos o yo —me dijo al descender, recuperando su estatura normal y a ratos casi acurrucándose en la silla— quisiéramos escribir *El Proceso* y en este mismo instante nos sentáramos a hacerlo, nos saldría el mismo texto de pe a pa. Sólo tal vez el día en que nos convirtamos en alguien distinto a los demás —como quien se cultiva verrugas en la cara para llegar a ser vidente, como propondría Rimbaud—, tendremos una escritura original, cada uno hará descubrir un texto distinto, cada uno —escúchalo bien— será Dios. O vaya a saber si el demonio encarnado en Nerón, Calígula, Torquemada, Hitler, Mussolini, en cualquier dictador latinoamericano, en un ladrón o en una bestia.

Jamás hubiera imaginado que Daniel Moyano pudiera decirme semejantes cosas, con ese modo angélico que él tuvo siempre para cuantos lo trataron, y que sonaban tan extrañas, como si hubiera entrado en una zona del conocimiento reservada sólo a la videncia o a los iluminados. Como si adivinara lo que yo estaba pensando, en un desafío casi infantil, me dijo: «Sacá todos tus cuentos de la carpeta y dámelos; yo te voy a entregar los míos. Inevitablemente, serán los mismos textos».

Lo miré con incredulidad, como miramos al ilusionista o al prestidigitador que va a sacar de nuestros propios bolsillos un conejito blanco. De modo que le tendí la carpeta seguro de que al leer mis relatos iba a hallar todo distinto, dado que yo sentía mis escritos muy personales y los cuentos de él, además de extraordinarios, me parecían muy diferentes. Lo que ocurrió con el primer relato tenía que haber sido una extrañísima coincidencia, una de esas asombrosas casualidades que bien caben en la mente de los novelistas y que también se dan en los sueños. Él, a su vez, me tendió su carpeta llena de hojas escritas a máquina.

De la duda pasé al estupor y en el estupor no dejé de sentir cierto escalofrío, como cuando inesperadamente se está ante un mago poderoso o alguien que puede hipnotizarnos y someternos a su influencia. Lo que me había dicho Daniel no era broma ni una de esas «ideas» literarias propias de un escritor.

—¿Te das cuenta? —me dijo como si fuera un pontífice levantándose por encima de mí hasta cubrir la ventana, envuelto en un gran manto bordeaux, alternativamente creciendo o disminuyendo de estatura—. Borges sabía perfectamente que lo que él estaba escribiendo ya había sido escrito por otros y que después otros, sucesivamente, reelaborarían esos mismos textos.

Después de descender de nuevo hasta la silla, tosió dos o tres veces y, luego de aplastar el cigarrillo en el cenicero, dijo: «Vos escribís aquí: "Ha desechado los fulgores de la mañana, la mágica gravitación de la naturaleza, para encerrarse solo en su cuarto, que de sus memorias infantiles resurja el niño encantado que fue...", etcétera, etcétera. Y eso mismo lo estoy escribiendo yo acá. Y es que nuestras vidas se reiteran, Félix —me aseguró Daniel con vehemencia, moviendo las manos y acercando su rostro al mío, queriendo convencerme de un modo casi fascinador—; nuestro camino es más o menos igual. Es terrible quizá, pero, como te dije, también puede ser maravilloso».

—Pero, ¿y los que no escriben? —le pregunté inquietado, inseguro.

—Nosotros escribimos por ellos, los encarnamos en nuestros textos. Pero sus vidas, que es lo que cuenta, son las mismas, no admiten singularidades, son impersonales; aunque, te reitero: cada uno podría llegar a ser Dios, y entonces sí, las cosas cambiarían.

Yo no quise tomarme las cosas al pie de la letra ni impresionarme con los argumentos que con tanta convicción Daniel me había expuesto, ni dejarme sugestionar por las extrañas imágenes que su conversación había puesto en movimiento en mi cerebro. Pero cuando unos momentos después dejé el críptico «taller» del narrador argentino y caminé por la calle ruidosa fue como si una abrupta revelación hubiera absorbido mi mente. Algo raro se había operado en mi interior. Entonces sentí impulsos de volverme y pedirle explicitaciones sobre todo lo que me había dicho. Pero no quise parecer ingenuo y seguí adelante como si en el acto hubiera comprendido el fenómeno que se había producido en mi espíritu. Comprendí que en ese mismo instante yo mismo era Daniel Moyano o que estaba habitado por él; y tuve la seguridad de que el primer espejo que encontrara me devolvería su propia imagen. Me sentí perturbado porque entendí que esto, para mi incierto yo, no dejaría de ser inquietante.

Esa noche, desde el hostal donde me alojaba, lo llamé por teléfono para hacerle conocer el estado de inquietud que me había dominado todo el día, a partir de nuestra conversación.

—No te sorprendas por eso —me dijo Daniel con voz pausada—; yo esperaba tu llamada. Y más, te diré que esto tenía que ocurrirte alguna vez y es muy raro que no lo hayas experimentado antes. Yo, desde la adolescencia, tengo ese mismo sentimiento confuso, esa profunda ambigüedad, y no te asombres si te digo que quizá se trate de que nosotros somos, sencillamente, receptores de los hombres.

Antes de que yo lo interrumpiera agregó: «Y escuchá esto: en el fondo de la criatura humana están el mismo Demonio y el propio Dios que buscamos, luchando entre sí, queriendo prevalecer en nosotros... Espera "la segunda revelación"[1] y vas a comprenderlo».

Y me cortó.

Cuando emocionado salí después por las calles de Madrid, yo era Daniel Moyano, caminando con sus pies y pensando con su mente, dueño de sus ideas. Me pasé la mano por el pelo y lo sentí, como el de él, lacio. En un vidrio advertí que la mía era ahora su mirada. Comencé a toser como Daniel y, más tarde, al regresar al hostal, le reiteré las buenas noches al dueño para comprobar que mi voz era igual a la suya. Y él, en la puerta de calle, me miró sorprendido y casi me detuvo. «Voy a buscar al señor Flores» —le dije, y pasé.

Félix Gabriel Flores

[1] *«La segunda venida», poema de William Butler Yeats.*



Tres visiones de Azorín

José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna y Ramón Pérez de Ayala

Se cumple en el presente año el veinticinco aniversario de la muerte de Azorín, lo que no deja de ser una buena ocasión para recordarlo y recapacitar sobre lo que su figura ha significado y, más todavía, podría aún significar, en las letras españolas. En el presente artículo evocaremos la figura del escritor a través de la imagen que de él nos han dejado tres de los más grandes escritores pertenecientes a la generación inmediatamente posterior a la de Azorín, la en ocasiones llamada generación de 1910.

El primero de los escritores a que vamos a referirnos es José Ortega y Gasset, el cual se ocupó en diversas ocasiones de Azorín, pero sobre todo en el ensayo que le dedicó en 1917, incluido en el tomo segundo de *El espectador*, titulado «Azorín o primores de lo vulgar»[1]. Es sin duda un ensayo magistral en el que el genio de Ortega brilla en todo su esplendor, y que sigue siendo, independientemente de que se esté o no de acuerdo con la interpretación orteguiana de Azorín, uno de los puntos culminantes de la bibliografía azoriniana.

El ensayo se divide en dos partes. Ortega está en vísperas de un viaje a la Argentina y como despedida de España se propone de nuevo visitar el Escorial. En esos instantes le llega un libro, un libro de Azorín, *Un pueblecito*, y al comentario de este libro dedica la primera parte de su ensayo. En la segunda, Ortega se encuentra ya en el Escorial, paseando por el Jardín de los Frailes con un libro en las manos. Es también éste un libro de Azorín, pero ahora el libro de que se trata es *Castilla*, y Ortega va desgranando sus comentarios sobre el libro, en contraste con la inmensa mole escurialense.

No duda Ortega ni de la originalidad de nuestro escritor («Difícil será encontrar en el panteón literario de nuestro país un escritor parecido»), ni tampoco de su elevada significación: «Cuando gentes de fino oído histórico —dentro de un siglo, de dos siglos— perciban la ominosa, increíble abyección intelectual y moral de esta España

[1] *José Ortega y Gasset, «Azorín o primores de lo vulgar»,* El espectador, *en* Obras completas, *t. II, 2.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1950, págs. 157-191.*

de ahora, el gesto sobrio, tembloroso, humano, emocionado con que el arte de Azorín se eleva sobre tan ruin fondo, parecerá un milagro del espíritu».

Todo el arte de Azorín parece resumirse en el título de ese libro suyo, *Un pueblecito*, pues Azorín es el artista que le vuelve la espalda a todo lo solemne, lo majestuoso, lo grandilocuente, para concentrar su atención en lo minúsculo, lo sencillo, lo vulgar, lo insignificante, aquello en lo que la mayoría ni siquiera repara. Al margen de los grandes acontecimientos de la historia y de las grandes palabras que pretenden señalar en ella un progreso, una marcha ascendente, Azorín sabe captar «esa sensibilidad básica del hombre a través de los tiempos», esa angustia latente que recorre las edades y que Ortega llama «trémolo metafísico». Pues Azorín, como todas las personalidades fuertes, posee en grado sumo la cualidad del «sinfronismo», que, a diferencia del «sincronismo» o coincidencia entre los hombres y circunstancias de un mismo tiempo, es la capacidad de coincidir en un mismo sentir con hombres y circunstancias de distintas épocas. En el caso que nos ocupa, el de *Un pueblecito*, Azorín coincide en el sentir, se identifica, con don Jacinto Bejarano, autor desconocido de un libro publicado en 1791, escrito cuando era cura párroco de Riofrío de Ávila; ese don Jacinto Bejarano que en su libro se nos revela como un hombre culto y sensible, que suspira por la vida de Madrid, de la que en su rural parroquia se siente como desterrado. Pues los espíritus selectos formarán siempre una minoría a lo largo de los tiempos, inevitablemente incomprendida por la muchedumbre y hostigada por el ambiente. Así, Azorín el sensitivo, en el ambiente, no menos hostil para la vida del espíritu, de Madrid, siente el mismo quejumbroso dolor que sentía el delicado y desconocido Bejarano, cura párroco de Riofrío de Ávila. Hasta aquí la primera parte, pero es en la segunda donde el ensayo adquiere su máxima profundidad.

En ésta, Ortega se encuentra ya en el Escorial, paseando por el Jardín de los Frailes con un libro en las manos, *Castilla*. «¡Un libro triste! ¡Un libro bellísimo!», un libro que provoca en Ortega el siguiente comentario: «La España de Azorín está compuesta de cosas rendidas que se inclinan hacia la muerte». Ortega no puede menos de señalar el contraste entre el libro que lee y el marco en que lo lee: «De un lado, este lindo librito, que me convida a irme muriendo; de otro lado, este edificio, que enseña la única receta para vivir: el combate». Azorín nos describe una vida quieta e inmóvil, una vida que es siempre la misma, idéntica a sí misma. De ahí que leyéndolo se sienta una sensación como de «inercia cósmica». Pues el arte de Azorín es «un ensayo de salvar al mundo», al mundo inquieto que marcha a su propia destrucción. Pero si «el arte es siempre una aspiración a divinizar las cosas», la manera de divinizarlas de Azorín es hacer que no transcurran jamás, que vivan siempre en presente. Sólo que, para conseguirlo, Azorín «petrifica (al mundo) estéticamente. Quisiera suspender la vida del mundo en una de sus posturas, en la más insignificante, por siglos de los siglos. Y esta quietud virtual es para Azorín la única forma de la inmortalidad».

Esta visión de Azorín parte de una intuición radical respecto a España. Azorín ha visto que «España no vive actualmente», sino que «la actualidad de España es la per-



duración del pasado», pues «España no cambia, no varía; nada nuevo comienza, nada viejo caduca por completo. España no se transforma, España se repite, repite lo de ayer hoy, lo de hoy mañana. Vivir aquí es volver a hacer lo mismo. Por eso dice Azorín que para él, contemplativo, *vivir es ver volver*». Y por eso el presente en Azorín, ese presente inalterable a que, en su intento de salvar las cosas, de divinizarlas, querría reducirlo todo, «se sorprende a sí mismo como habiendo pasado ya, como siendo un *haber sido*».

Los libros de Azorín nos describen esa eterna repetición que es la vida de España. Ahora bien, ¿qué es lo que se repite? Lo que se repite nunca es lo heroico, lo genial, lo trágico, lo magnífico, sino lo trivial y baladí, es decir, lo vulgar. ¿Y qué es lo vulgar sino la costumbre? ¿Y qué es la costumbre sino «la forma inerte de la vida»? Por eso no ha de buscarse nunca en el arte de Azorín ningún tema de heroísmo, pues lo heroico es la «aspiración a innovar la vida». El héroe rompe con la tradición, con la costumbre. Y así se puede decir que «el héroe no tiene costumbres; su vida entera es una invención incesante».

Llegado a este punto, Ortega reconoce abiertamente su radical discrepancia con el arte de Azorín, una discrepancia que ya se había anunciado antes en el contraste entre el libro que leía, *Castilla*, y el marco escurialense en que lo leía. «La impresión espontánea que la vida me produce es contradictoria de la que produce a Azorín. Yo veo en la innovación, en la invención, el síntoma más puro de la vitalidad. En consecuencia, yo quisiera un arte de lo heroico donde todo fuera inventado; un arte dinámico y tumultuoso que desplazara la realidad». No obstante, reconoce asimismo que es reprobable pretender que el mundo coincida con nuestras limitaciones. Por eso, mientras ese arte de lo heroico llega, «¿cómo no aspirar el aroma de la rosa marchita que ahora se nos acerca?».

Lo que se repite, es decir, la costumbre, es el tema de Azorín; pero esto no quiere decir que Azorín sea un escritor costumbrista. No, poeta de la costumbre, y no escritor costumbrista, es Azorín, como asimismo es poeta de lo castizo y no escritor casticista.

En fin, para Azorín, como para los antiguos estoicos, «todo lo que es vuelve a ser eternamente —y sólo es verdadero—, sólo tiene una profunda realidad lo que vuelve. Las diferencias, las innovaciones no son más que apariencia». Por eso, «pase lo que pase, subsistirá en el universo el mismo volumen de melancolía». Y por eso, no puede Ortega menos que reconocer, «Azorín nos facilita la sensación de ciertos fenómenos cósmicos y elementales», y añade a continuación: «Casi no podemos pedir más a un poeta», y en este «casi» están implícitas todas las reservas que, pese a la admiración indudable, le inspira asimismo el arte de Azorín.

Ya decíamos al principio que el ensayo de Ortega, de cuya riqueza con nuestro resumen el lector sólo podrá formarse una idea aproximada, era un ensayo magistral, independientemente de que se esté más o menos de acuerdo con la interpretación y valoración orteguianas de Azorín. En efecto, para Ortega, Azorín es el escritor de lo vulgar, a lo que contrapone lo heroico, pero una de las notas de lo heroico es

lo trágico, ¿y no hay acaso un sentimiento hondamente trágico latente en toda la obra de Azorín? Y más todavía, el heroísmo es innovación, y el tema de Azorín es la repetición, el mundo que nos describe es un mundo que se repite, pero la manera como lo describe ¿no es, como el propio Ortega reconoce, profundamente original? Por más que su tema sea la repetición, esta repetición, literariamente hablando al menos, ¿no es acaso una innovación, una innovación radical que todavía no ha perdido la capacidad de asombrarnos? Por tanto, siendo un mundo trágico el que Azorín nos describe y profundamente innovadora la manera como lo describe, ¿está en verdad el arte de Azorín tan alejado de toda actitud heroica como Ortega pretende? Y si estuviera alejado de todo heroísmo el arte azoriniano, entonces no vemos cómo el propio Ortega podría calificarlo, como lo hace, de «un milagro del espíritu». ¿No es acaso el milagro la máxima originalidad, la mayor innovación, la más radical de las sorpresas? ¿Y qué mayor heroicidad que la del espíritu que produce milagros?

En cualquier caso, el estoicismo desengañado, hondamente trágico, de Azorín, no podía menos que chocar con el exultante vitalismo orteguiano, que le llevaba a exclamar al comienzo del ensayo que comentamos: «Ya he dicho que para mí la vida no tiene sentido si no es como una aspiración de no renunciar a nada». Sin duda a Ortega le parecía, como a Francisco Giner de los Ríos, en esas palabras que después pondría Azorín al frente de su libro *España* al reimprimirlo, que había en la obra de éste demasiada desesperanza y demasiada resignación.

En otra de sus obras maestras, *La ruta de Don Quijote,* que Ortega no cita en su ensayo, se pregunta Azorín: «La vida, ¿es una repetición monótona, inexorable, de las mismas cosas con distintas apariencias?». Azorín dice que sí; Ortega dice que no. Que el lector responda a la pregunta por su cuenta.

El segundo escritor que vamos a considerar no es otro que Ramón Gómez de la Serna, autor de *Azorín*[2], la primera biografía azoriniana de que tengamos noticia, cuya primer edición apareció en 1930 en la editorial La Nave, y que luego vería sucesivas reediciones en la editorial Losada de Buenos Aires a partir de 1942.

El libro de Gómez de la Serna no es una biografía convencional. Nos ilumina tanto sobre el biografiado como sobre el biógrafo; es imprescindible para conocer tanto a Azorín como a Ramón. Es, desde luego, un gran libro, de distinto modo que el ensayo de Ortega, pero asimismo pieza clave en la bibliografía azoriniana, y, asimismo también, uno de los libros capitales de Gómez de la Serna.

Desde el mismísimo pórtico pone Ramón las cartas sobre la mesa, confesando limpia y lealmente: «Azorín ha sido mi mayor admiración literaria, así como mi mayor admiración ideológica ha estado dedicada a Ortega y Gasset». Una admiración que sólo tuvo un momento de desfallecimiento, motivado por uno de los desconcertantes giros políticos azorinianos. El párrafo es jugoso; vale la pena que lo transcribamos. «Sólo hubo un momento en la maraña de la adolescencia en que, iracundo con lo que entonces no comprendí de su veleidad política, me encaré con él en el rincón de una obra. No quiero ocultar esa falla cuando cantó el gallo de una de aquellas

[2] *Ramón Gómez de la Serna,* Azorín, *3.ª ed., Buenos Aires: Losada, 1957.*



madrugadas. Pero a semejanza del que no perdió nada de su fervor por el Maestro, yo sólo fue una vez cuando lo negué, con pedrada de chico de la morería, de la morería que es cada generación adolescente de España». Pero, exceptuando este instante pasajero, la admiración de Ramón por Azorín se ha mantenido incólume, hasta el punto de que, ya hacia el final de la biografía, volverá a proclamar: «Ante el compromiso de tener que elegir un escritor que no defraude, escogeré siempre a Azorín».

Dice Ramón: «Mi sensación, al pensar en Azorín, es que cada tiempo ha sido descubierto por un escritor». Sí, Azorín es el escritor que descubrió como ninguno la vida española de finales del siglo XIX y principios del XX. «Azorín testificaba toda la época, y en sólo un eco metía todo el vivir del ir viviendo, que caracterizaba la España de ese momento». Pues, antes de que llegase Azorín, «sólo había habido periodismo, política y grandilocuencia». Fue Azorín el que «con aticidad, atildamiento y entrecomillado comenzó a asistir a la vida», ya que «había en aquel momento que comenzar a silabear la realidad como saludo e inventiva del escritor testigo». Éste era el deber imperioso de la época, que estaba aguardando su cumplimiento, y fue Azorín el que gallarda y señeramente lo satisfizo, y por eso podemos decir de él que «nos redimió a España en gran parte, porque la desentrincó de sus temas y obsesiones». Y por eso, más adelante, dirá Gómez de la Serna que Azorín «desde su apartamiento ha enseñado a escribir, a volver a escribir, a toda la España moderna».

No puede Gómez de la Serna, por supuesto, describir la vida de Azorín sin hacer mención de la generación del 98 y de lo que supuso su irrupción en la palestra literaria en la España de la época. En este sentido su libro no es solamente la biografía de un único escritor, Azorín, sino también crónica de toda una generación. «Toda una generación y un tiempo van taraceados en este libro», dirá justamente al rematar la obra. Así, Valle-Inclán (al que posteriormente Ramón consagrará también otra estupenda biografía), Baroja, Maeztu, Silverio Lanza, Ganivet, tienen sendos excelentes capítulos reservados en la obra. Acerca de lo que todos ellos, los grandes escritores de la generación del 98, supusieron en la literatura y la vida de nuestra patria, se expresa Ramón con contundencia en el siguiente párrafo, que, pese a su extensión, merece ser citado en su integridad:

> No una generación sino varias de ese tiempo no han dejado más rastro que la gloria de esos hombres, sus dichos, sus paradojas, sus me da la gana. Otros me da la gana, otras paradojas, otros dichos, otras obras han querido implantarse en ese tiempo y no lo han conseguido. Otros hombres, con fama privada, han sido antologistas de las ideas del siglo, quizás alguno ha hecho un comentario que no estuvo mal a los nuevos que iban pasando, pero nadie afrontó la competencia lográndose destacar como esos hombres que son flor de varios millones de hombres, por lo tanto superhombres, y no temamos lanzar esa palabra, cuando vemos tan grandes multitudes de tipos que no llegan a tener la altura de esos hombres.

Pero de todos ellos, destacándose incluso en ese grupo excelso, sobresale la figura de Azorín, cuyo mero verlo cruzar la calle confiesa Ramón que es «la mayor admiración que me ha quedado de mi adolescencia literaria», y al que no duda en calificar

de «escritor máximo de la España actual», que «pasa por la vida en vía paralela a don José Ortega, el pensador máximo de España». En su libro, con su peculiarísimo y magistral estilo, Gómez de la Serna va siguiendo infatigable la trayectoria de Azorín en su variada peripecia literaria, periodística, política, académica, teatral, construyendo un retrato de cuerpo entero del controvertido personaje, ese, pese a las apariencias, siempre desconcertante Azorín, que un día confesaba a su biógrafo: «Yo he tenido siempre el sino de promover escándalo con mis cosas».

Gran libro el *Azorín* de Ramón, interesante por igual a los admiradores de éste como a los de aquél, y más todavía a los de ambos, libro magistral, pero, sobre todo, libro singularísimo. Quizá no haya en toda nuestra literatura un libro semejante, en el que un escritor de primerísimo orden rinda tan cumplido homenaje a otro escritor no menos señero de la generación precedente, componiendo su minucioso y admirativo retrato; y, si quisiéramos encontrar un libro parecido, tendríamos que pensar en la biografía de Valle-Inclán a que antes aludíamos, obra también de Gómez de la Serna. Pero la generosidad y escrupulosidad admirativas de Ramón hacia las figuras de la generación inmediatamente precedente no suelen ser habituales en nuestra literatura, en la que las relaciones entre las sucesivas generaciones más bien se basan en «pedradas de chicos de la morería», por decirlo con las propias palabras de Ramón que antes citábamos.

El libro de Gómez de la Serna empezaba con una declaración de admiración por Azorín, y con una confesión: que esta admiración solamente había tenido un desfallecimiento, que sólo una vez había traicionado al maestro. Ahora bien, hubo una segunda vez.

Como decíamos, el libro vio la luz en 1930 en la editorial La Nave, y en 1942 fue reeditado en la editorial Losada de Buenos Aires, donde tuvo sucesivas reediciones, a cada una de las cuales Ramón fue añadiendo sendos epílogos, en los que ponía al día la biografía. Tanto en el epílogo de 1942 como en el de 1948 se renueva la admiración ramoniana por Azorín, pero en el de 1954, mucho más breve que los precedentes, tiene lugar la segunda negación, la auténtica pedrada de chico de la morería. Dice Ramón en este epílogo de Azorín: «En este momento se ve que es un provinciano que nos vino de Levante y que sólo quería muchos postres. Con su aire de ciego que veía con lucidez los paisajes, llegó a la Corte para conseguir una vida rentada». Y más adelante confiesa: «La verdad es que he llegado a conclusiones desengañadas en la biografía de un escritor que creí renovador y que ha acabado siendo avejentador». Ahora la novedad de Azorín, que tanto le había encandilado, le parece «una especie de novedad aparencial, un truco». Además de calificarlo de «oportunista político», dice que Azorín «nos iba convirtiendo en árboles de momias y había llegado, por la perfección y meticulosidad del estilo, a su aberración. Los pasados y los presentes íbamos perteneciendo por su causa a un extraño museo de figuras de cera». Sin embargo, añade: «Pero aunque en el fondo de la desilusión estaba todo eso sedimentado, lo que me hace escribir este último epílogo es el haber visto que el artista



renunciaba a seguir escribiendo y el paseante se metía en el cine por primera vez, pero con empedernimiento de todas las tardes». Esto es lo que Gómez de la Serna reprocha a Azorín sobre todo, que haya renunciado a escribir, lo que le parece una traición, pues «el artista no se retira sino después de muerto», y que haya descubierto el cine «medio siglo después de estar funcionando». Pero, respecto a lo primero, si bien es cierto que en 1952, a los setenta y nueve años de edad, Azorín había anunciado su retirada, también es cierto que este anuncio no se cumplió, y que con posterioridad a esa fecha siguió publicando artículos y libros completamente inéditos (aparte de los que recopilaban su obra periodística anterior), algunos de ellos precisamente dedicados a ese cine tan tardíamente descubierto, y cuya asidua frecuentación por parte de Azorín equivalía para Eugenio d'Ors, y también lo cita Gómez de la Serna, poniendo así de manifiesto que las cosas podrían interpretarse de otra manera, a «su retirada al "Cinema de Yuste"».

Pero ni siquiera es esto todo. «Pero no son estas sorpresas las que han acabado por desilusionarme, sino un fenómeno de laboratorio que se ha producido en mi estudio de biografiador». Aparte del anuncio de su retirada y del tardío descubrimiento del cine, hay un tercera cosa que es la que sobre todo le ha causado su radical decepción respecto a Azorín. «En ese momento sorprendente... vi claramente a la luz de su fulgor que toda la conducta de Azorín..., todo condujo a este final en que como una sorpresa del crisol ha aparecido el oro verdadero, ese medio millón contante y sonante que le han dado las clases vivas y pudientes». Y con ello se refiere a un premio de medio millón de pesetas, dotado por diversos bancos de Madrid, que, a iniciativa de Serrano Suñer, le fue concedido a Azorín. Esto es lo que, por encima de todo, ha acabado por decepcionar completamente a Ramón de su hasta entonces «mayor admiración literaria». En fin, no quiero comentar este punto, pero, si Ramón hubiese vivido en nuestro tiempo y asistido a la avidez con que los escritores españoles del presente se lanzan a la caza y captura de todo tipo de premios millonarios, sin duda que sería más tolerante con las debilidades seniles de Azorín.

Quizá nos hemos extendido demasiado en este último epílogo que pone Ramón a su biografía de Azorín, pero este epílogo, tan breve y tan sorprendente, contradice tan radicalmente todo lo anterior, está escrito con un espíritu tan diferente al resto de la obra, que consideramos que, no es que pudiera ser interesante detenerse un poco en él, sino que resultaba absolutamente imprescindible.

Decíamos antes que el *Azorín* de Ramón era un libro singular en nuestra literatura, y ello no sólo por su indiscutible altura literaria sino por la generosidad, desusada en estos pagos, con que un escritor trata a otro de la generación inmediatamente precedente. Pero se ve que al final volvió a salir a flote el chico de la morería, ansioso de dirimir la contienda a pedrada limpia. Por supuesto que esta pedrada última, que este último epílogo no invalida lo que queda dicho en el resto de la obra; si bien es cierto que no todos los momentos tienen un mismo valor en la vida, y que el último instante posee siempre un valor peculiar en una biografía, en lo que representa de

recapitulación irrevocable. Pues si Ramón, al final de la biografía, ya en 1954, que es al mismo tiempo el comienzo del final de su propia vida (Ramón moriría en 1963, Azorín todavía le sobreviviría cuatro años más), descubre que Azorín no merecía el fervor que le había consagrado, es decir, que la «mayor admiración literaria» de su vida era una engañifa, de alguna manera, al descalificar a su hasta entonces admirado maestro, ¿no está al mismo tiempo descalificando su propia vida, o por lo menos proyectando sobre ella un halo dudoso? Por eso, el epílogo de 1954, aunque no invalide el resto de la obra, sí que nos deja, al acabarla, con un sabor agridulce.

El tercer y último escritor que vamos a considerar es Ramón Pérez de Ayala, autor de un libro de ensayos, *Ante Azorín*[3]. El libro de Pérez de Ayala no tiene ni la clarividencia del ensayo de Ortega ni la agudeza de la biografía de Gómez de la Serna, pero sirve para completar la imagen que tuvo de Azorín la generación de 1910. En realidad el *Ante Azorín* de Pérez de Ayala ni siquiera es un libro unitario, sino una recopilación de artículos (aunque no sólo artículos, hay también intercalado algún poema que otro), recopilación establecida, después de la muerte de Pérez de Ayala, por el benemérito azoriniano José García Mercadal.

Para Pérez de Ayala, «una de las personalidades literarias españolas contemporáneas más definidas es la de Azorín». «Antes que él nadie escribía como él en castellano. Ni tampoco después de él se le parece nadie; y los que menos se le parecen son los que intentaron imitarle». Pues, aunque el estilo de Azorín «induce a la imitación», y son muchos en efecto los que «se han aplicado a imitarle», siempre «en esa imitación faltaba lo esencial de Azorín: el perfume espiritual, profundo y vago».

Azorín, volviendo la espalda a los valores admitidos como sublimes, se encara con las cosas pequeñas, con lo habitualmente desdeñado, pues «en fuerza de prestar atención a lo menudo, a lo inerte, a lo huidizo, a lo desdeñado, se llega a descubrir el enigma», el enigma de la realidad, que no es sino «un flujo vertiginoso de átomos locos», como ya habían visto Heráclito y Lucrecio. «¿Como detener este flujo?», parece ser la pregunta a la que responde el arte de Azorín.

Es la inteligencia, aliada con la sensibilidad, nuestra guía suprema en la vida, la inteligencia que «engendra dolor», pero que es al mismo tiempo «el placer más alto», pues «por la inteligencia gozamos el trágico placer de la vida», y también por la inteligencia, que nos descubre ese flujo vertiginoso de la realidad, podemos sin embargo «eternizar el presente, fijar, plasmar, inmovilizar su curso». Por eso, el hecho de que Azorín escriba en presente no se debe a un artificio literario, sino a «una necesidad de su espíritu, que se ase y aferra desesperadamente al presente, reteniéndolo». Y esto es lo que explica también el «sabor clásico de la prosa de Azorín, porque, a juicio del clasicismo, sólo el presente existe».

El tiempo ha sido siempre la gran obsesión de Azorín, un tiempo que es doble, pues, por una parte, existe para nuestro autor «una idea o conciencia absoluta del tiempo: el presente eterno», cuya característica es la «inmovilidad», y, por otra, el tiempo real, el tiempo que marcan los relojes, cuya característica es la «transitorie-

[3] *Ramón Pérez de Ayala,* Ante Azorín, *Madrid: Biblioteca Nueva, 1964.*



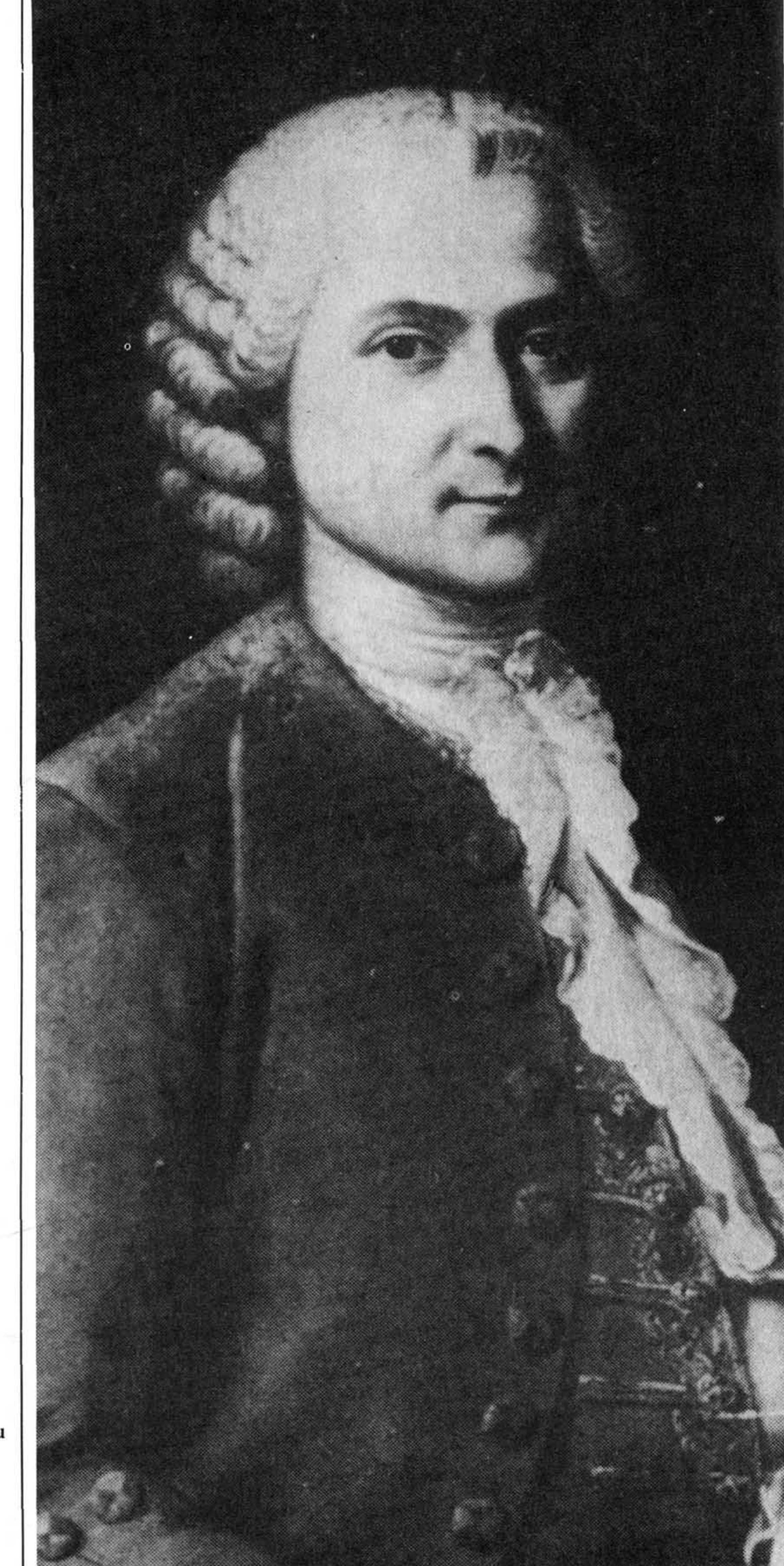
dad». Pues bien, la trágica sensación de transitoriedad, de lo efímero de todas las cosas del mundo, «empuja a Azorín desesperadamente a asirse y abrazarse al minúsculo círculo salvavidas del presente... acumulando en el breve momento y visión actual el mayor número de humildes presencias que consienta la fuga inexorable del tiempo». Y esta necesidad de salvación frente al flujo vertiginoso de las cosas es lo que explica, como decíamos, que su «único modo gramatical y cronológico» sea «el presente del indicativo». Y de ahí que Azorín tenga siempre «el gesto noble y triste de un desterrado de la eternidad», y que, frente al «vertiginoso ir dejando de ser, de todas las cosas, en que consiste el tiempo real», sienta «un vértigo místico, que acierta a comunicarnos, a contagiarnos».

Como vemos, coincide, en parte al menos, Pérez de Ayala con Ortega y Gasset en la afirmación del intento de Azorín de salvar las cosas eternizándolas, haciendo que sólo vivan en presente, si bien, para Ortega, esto partía de una intuición radical sobre España, cuya vida era una eterna repetición, mientras que, para Pérez de Ayala, parte simplemente de la obsesión azoriniana por el tiempo y la contemplación del flujo vertiginoso de la realidad.

En fin, Azorín, singularísimo como escritor, ha sido siempre original en todos los géneros literarios que ha cultivado, y así lo ha sido en sus novelas, tan inconfundibles. De ahí que sea absurdo que algunos pretendan, luego de la publicación de *Félix Vargas* y *Superrealismo*, que Azorín se haya hecho vanguardista, pues vanguardista, «vanguardista de sí mismo», ya lo era desde el principio, «que es lo que ocurre a todo escritor de raza y auténtico», asevera Pérez de Ayala.

Sin tener ni la profundidad de Ortega ni la brillantez de Gómez de la Serna, el libro de Pérez de Ayala no está de ningún modo desprovisto de interés, y ayuda a completar la imagen que tuvieron de Azorín los escritores de la generación inmediatamente posterior. No otra cosa hemos pretendido en la presente ocasión, celebrar el veinticinco aniversario de la muerte de Azorín, agasar al escritor, recordando cómo lo vieron tres de los principales representantes de la generación de 1910. José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala; fueran cuales fueren las diferencias que pudiesen tener con Azorín, ninguno de los tres pone en duda su indiscutible altura literaria. Por supuesto que la imagen que nos ofrecen, su triple imagen distinta y complementaria de Azorín, es solamente una de las posibles. Otras generaciones tendrán otra imagen del escritor. ¿Y las generaciones actuales, qué imagen tienen de Azorín? Porque, desde luego, sería lamentable que no tuvieran ninguna. En cualquier caso, celebrar el veinticinco aniversario puede ser un buen pretexto para reanudar el contacto. Y la mejor manera de recordar a un escritor, de honrarlo, siempre será la lectura de sus obras.

Lorenzo Martín del Burgo



Jean Jacques Rousseau

Rousseau: la voluntad general y la voluntad de los generales

Al comentar el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, Lévi-Strauss decreta que Rousseau es el inventor de la moderna etnología. Razones no le faltan y, como en otros ámbitos de las humanidades, Rousseau tiene que cargar con la parte meritoria y también con las desgracias que se le imputan.

«Si se quiere estudiar al hombre hay que aprender a tender la mirada lejos. Para descubrir las propiedades es necesario observar las diferencias.»

Ya estamos ante una de las sorprendentes paradojas de Rousseau: preconiza sin cesar el estudio de los hombres lejanos, pero se obsesiona con el más cercano: EL MISMO. Quizá porque los otros que yo soy son lo más lejano.

Tal vez Lévi-Strauss simplifique al pensar que el etnólogo se ve obligado a conocer su otro en virtud de la hostilidad del medio desconocido. Olvida que en medio conocido sucede lo mismo; el río no sólo fluye cuando cambia de región. EL OTRO puede estar antes que el YO, pero el OTRO (por malditos enredos de la lógica) tendrá también su alteridad: fragmentación en crecimiento geométrico que dificulta la identificación del sujeto responsable.

El principio roussoniano según el cual para aceptarse en los demás es preciso primero negarse en sí mismo, nos puede brindar buenas perspectivas para contrastar una ética egoísta frente a una cristiana y de la cual se puede derivar, si es que se puede, la VOLUNTAD GENERAL, ya que hasta la fecha lo que mejor conocemos es la voluntad de los generales. El paso de la naturaleza a la cultura, del sentimiento al conocimiento y de la animalidad a la humanidad, sólo son posibles para Rousseau con la PIEDAD, para con el otro hombre por el solo hecho de serlo. Cabe aclarar que tal vez a Rousseau no le gustaría como definición de piedad aquella que se oponía a la necesidad de la muerte.

El muy optimista de Don Juan Jacobo piensa que el hombre tiene una experiencia primitiva que le hace sentirse idéntico a sus semejantes. Bastante primitiva debe ser la mentada experiencia, pues a nuestros semejantes basta tratarlos un poco para com-



probar que en lo único que son idénticos es en el asco y el odio que se inspiran los unos a los otros; lo que pasa es que como diría Cioran «no están a la altura de su odio», tal vez porque intuyen que el otro es YO y el infierno está en uno mismo.

La situación se complica si vemos que la pretendida reconciliación del YO y el OTRO crean la santa alianza del NOSOTROS, sociedad de la que sabemos tiene la obsesión de pensar que el infierno son LOS OTROS.

Rousseau busca paliar los nocivos efectos de haber sido expulsados de la naturaleza invirtiendo los polos: busca la sociedad de la naturaleza para meditar sobre la naturaleza de la sociedad. Es curioso contrastar, ya que estamos con Fernando Savater[1], cómo, por caminos antagónicos se llega a propuestas semejantes. Para Rousseau no hay nada más detestable que hacer del amor propio el principio de acción. En tanto el modelo democrático propuesto por Savater hace de la ética del amor propio su fundamento.

Sin necesariamente compartir las ideas de Rousseau hay algo en él que parece difícil no compartir: tanto cuando se siente perdido como cuando consigue el instante luminoso pervive en él la intensidad de su vocación literaria.

Como señala Blanchot, escribir es el mal porque se entra en la mentira de la literatura; por otro lado es habilitarse para un cambio encantador, con un nuevo entusiasmo, hundiéndose en la literatura con la esperanza de salirse de ella, privilegio antiguo heredado de los escépticos y los cínicos, quienes también le antecedieron en sus esfuerzos contractualistas para «hallar una forma de asociación que defienda y proteja con toda la fuerza común proporcionada por la persona y los bienes de cada asociado y mediante la cual cada uno, uniéndose a todos, no se obedezca a sí mismo y quede tan libre como antes». Como se verá, por buenas intenciones no paraba, a pesar de que sabía que ese pacto tenía que ser hecho (ni más ni menos) por los hombres.

Como han hecho ver los principales estudiosos de Rousseau (y aquí tenemos al más importante)[2] este pacto exigía la transparencia de los corazones; pero la espera se ve frustrada por lo que acepta y suscita el obstáculo, que le permite replegarse en la resignación pasiva y la certeza de su inocencia. Es un pacto, es la voluntad general, pero el propio Rousseau sabía la materia prima con que contaba: «Las sospechas, la desconfianza, los temores, la frialdad y la traición se esconderán sin cesar bajo ese velo uniforme y pérfido de las buenas maneras, bajo esta urbanidad tan celebrada que debemos a las luces de nuestro siglo».

Tal vez olfateó que 200 años después podríamos repetir «pero insensatos ¿qué habéis hecho?». Pero en esta ocasión no lo diríamos para volver la mirada sobre una inocencia perdida sino con la conciencia de un mundo que se ha perdido para repetirlo. Rousseau transporta el mito de la caída al terreno de la historia; de la inocencia a la actividad culpable y la negación de la naturaleza. Pero si la transparencia perdida es obra, artificio social, al parecer se puede rehacer la historia, o al menos estabilizar a los que no han caído en el mal.

Para Starobinski tales propuestas desemejantes, imposibles de conciliar, mantienen en cambio una unidad de intención; el retorno de la transparencia, en nosotros y

[1] *Texto leído en el Instituto de Filosofía (CSIC en el Seminario sobre Rousseau dirigido por Fernando Savater).*

[2] *Philonenko.*



en nuestras vidas. Transparencia que, por otra parte, no faltan comentarios donde Rousseau sospecha de su existencia.

Asunto es de humanos, dando a la especulación el nombre de observación; los hombres prefieren creer en cualquier cosa antes que no creer y por supuesto un hombre de esta talla debía buscar respuesta a este problema.

Cómo conciliar la afirmación «el hombre es naturalmente bueno« y esta otra «todo degenera en manos del hombre». La culpa no es, para Rousseau, del hombre esencial, sino del hombre en relación. Son la historia y la sociedad las que producen el mal. Yo confieso todo tipo de dificultades para imaginar cómo el HOMBRE permanece igual mientras la humanidad está sometida a cambios y más aún cuando se nos avisó que todo degenera en manos del hombre. El pesimismo roussoniano me sigue pareciendo un derroche de optimismo.

Pero además debemos distinguir con precisión, pues hay dos tipos de relación social: por un lado la estimación y la benevolencia donde todo es de color de rosa. Por el contrario, los vínculos de interés personal no poseen carácter inmediato, pasan por las cosas, pasan por la perversión.

Si la naturaleza «nos ha destinado a estar sanos, casi me atrevo a asegurar que el estado de reflexión es antinatural, y que el hombre que medita es un animal depravado». Valga la paradoja: la razón se perfecciona para que el hombre se degrade; ser y parecer no parecen ser la misma cosa.

A esta aparente situación sin salida se le han dado varias respuestas. Es de sobra conocida la interpretación marxista del *Discurso sobre el origen de la desigualdad.* Al caer el déspota y ser la fuerza lo único que lo sostenía y ser la fuerza lo que lo hace caer, la desigualdad se transforma en igualdad, pero no la natural sino la del contrato social. Los opresores son oprimidos y se consolida la negación de la negación. Son demasiado recientes los acontecimientos en los países donde se interpretó esta modalidad como para ignorar en qué degeneró la negación de la negación.

Rousseau, más hábil, evita el problema práctico de la transición y coloca su contrato en el comienzo de la vida social, para pasar sin más trámite a acceder a la decisión que funda el reino de la voluntad general.

Por otra parte hay quien adivina que la síntesis o reconciliación de la naturaleza y la cultura se lleva adelante no por un proceso revolucionario sino que por un proceso educativo. «Si los hombres y, sobre todo, los príncipes lo tienen a bien, podría ser superada la separación y podría establecerse una verdadera comunidad»... pero al imperativo de la virtud parece superarle el afán de los hombres por ser príncipes y de los príncipes por tratar a los hombres como mendigos.

Tal vez por ello Rousseau vio que la Historia se lo fiaba demasiado lejano y optó por la fórmula inmediata de la soledad. El único contrato viable era consigo mismo. Medita en la soledad el destino de la colectividad, viviendo la verdad universal contra todos los hombres. Todo ello muy propio de todo aspirante a profeta.

La soledad o la infancia son el último y primer escondrijo de la virtud; sobre la inocencia infantil y sin llegar a los extremos empalagosos de Bernardin de Saint-Pierre, incluso Voltaire está de acuerdo con Rousseau. Será que los niños han cambiado muchísimo pues, entre ellos, yo sólo veo asesinos y suicidas.

Pero al margen de lo que yo vea, la recomendación era que la primera educación debe ser puramente negativa. No consiste en enseñar la virtud o la verdad, sino en preservar al corazón del vicio y al espíritu del error. Por eso Emilio debe ser educado en el campo, lejos de la canalla.

Por caminos opuestos se vuelve a los mismos resultados de la antigua pedagogía: como el niño era malo de nacimiento se le encerraba entre cuatro paredes. Ahora como el niño es bueno, también hay que hacerlo desaparecer.

Tal como señala Michel Tournier, el descubrimiento más desquiciante del *Emilio* no es la naturaleza o el contrato social es... el niño. El niño adulto. En su perfección, perversión y maldad. El niño adulto, noción que todavía hoy trae de cabeza a juristas, moralistas, feministas, policías, etc. ¿Cuál es la edad que el contrato considera prudente para que los niños dejen de serlo?

Este niño adulto, sin embargo, tiene que convivir con un modelo idílico poco propicio para el ejercicio de la perversión: la familia, dice Rousseau, es, pues, si se quiere, el primer modelo de las sociedades políticas: el jefe es la imagen del padre, el pueblo la de los hijos, y todos, habiendo nacido iguales y libres, no enajenan su libertad sino a cambio de su utilidad. Incluso quien no tenga un desmedido aprecio por la institución familiar comprenderá que la analogía exige un esfuerzo de imaginación tolerante algo desproporcionado.

Convengamos en las buenas intenciones del contrato al negar que ceder a la fuerza sea un acto de voluntad, y que la fuerza no hace el derecho por lo que no se está obligado a obedecer a los poderes legítimos.

La fuerza puede no hacer derecho pero el derecho sí hace fuerza y los legitimados de anteayer pueden ser pensados como los ilegítimos de la mañana siguiente. Fenómeno evidente de la presencia de la reversibilidad del poder.

Dudoso también que un Estado sólo pueda tener como enemigo a otro Estado externo y no a hombres: Rousseau mismo sería el ejemplo para el desmentido. Se puede argumentar si acaso que el Estado combate al hombre que prefigura otra forma de Estado, pero nada más.

Queda claro que en cualquiera de los ejemplos mencionados no se realiza la pretensión del pacto: «Encontrar una forma de asociación que defienda y proteja con la fuerza común la persona y los bienes de cada asociado, y por la cual cada uno, uniéndose a todos, no obedezca sino a sí mismo y permanezca tan libre como antes». Demasiado bello para ser cierto.

La enajenación total de cada asociado con todos sus derechos a la comunidad tiene el defecto de presuponer de partida una igualdad previa a la igualdad. Por ello el contrato parte de cero y no de un desequilibrio prerrevolucionario. Dándose cada



individuo a todos se pretendía que no se daba a nadie, pero en realidad se daba al administrador del Todo que es lo que los optimistas tienen a bien llamar VOLUNTAD GENERAL.

Voluntad general que, como veremos, en el caso de que el individuo tuviera una voluntad contraria a la voluntad que posee como ciudadano, o sea, que su interés particular sea distinto del que indica el interés común, deberá ser obligado a obedecer, es decir, obligado a ser libre. Artificio que recuerda el ingenio de los inquisidores rescatando almas por la vía del exterminio: la tortura por la esperanza.

Este problema viene de la supuesta indivisibilidad de la soberanía: Rousseau diferencia entre la voluntad de todos y la voluntad general, suponiendo que la una atiende al interés común, y la otra es una suma de voluntades particulares. Pero cuando la asociación de una de estas voluntades particulares es tan grande que predomina sobre las otras desaparece la voluntad general e impera la particular.

O sea, que en realidad se reconstruye OTRA voluntad general, lo que sucede es que esa OTRA voluntad general puede verse expuesta al ejercicio sobre la vida y la muerte. Repásese con cuidado el capítulo del libro segundo para constatar la variante necrofílica del pacto vital: si es conveniente para el Estado que tú mueras, debes morir, puesto que bajo esa condición has vivido en seguridad, y la vida no es ya solamente un beneficio de la naturaleza, sino un don incondicional del Estado.

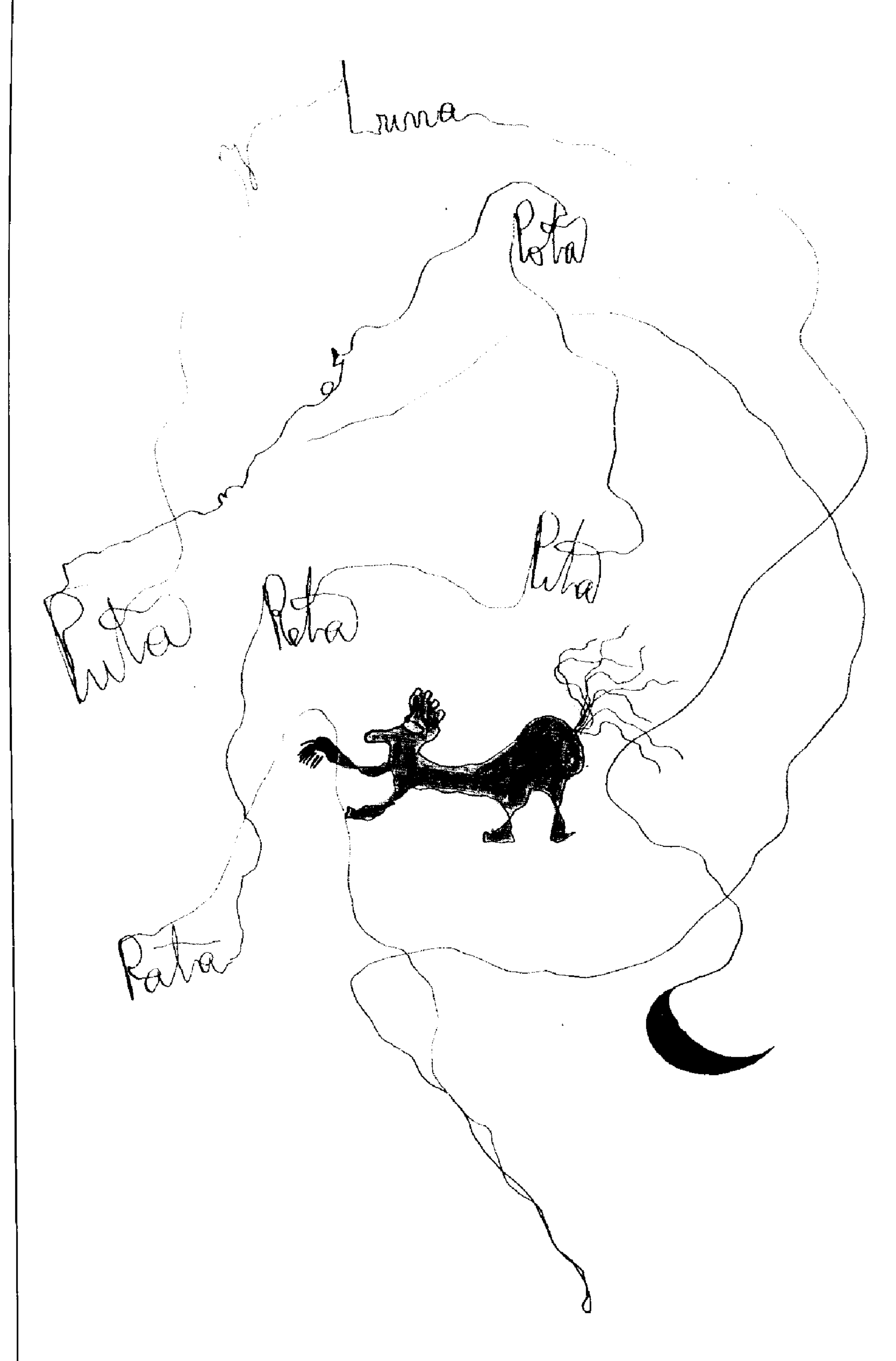
Este tipo de argumentación viniendo de los hombres ya es preocupante, pero si además procede de Dios que es su única fuente, es para ponerse a temblar. ¡Dios y... además interpretado por los hombres!

No deja de formar parte de la mejor literatura utópica el pretender que «en el instante en que el gobierno usurpa la soberanía, el pacto queda roto, y los ciudadanos recobrando de derecho su libertad natural, están obligados por la fuerza pero no por el deber a obedecer». Llegamos a la muerte del cuerpo político sin pasar por el esplendor de la soberanía.

Es fácil hoy corroborar que la pura instalación del gobierno conlleva el abandono de la soberanía y que si es cierto que lo mejor de la democracia es que los otros inventos han sido peores y que el hecho de formar parte de lo mejor de los grados de lo deplorable obliga a mantener la cualidad esencial de la democracia occidental o sea pensar contra sí misma.

Sería injusto no señalar la lejanía de las ideas de Rousseau con cualquier programa totalitario, pero es preciso hacer notar que el totalitarismo se ha sofisticado de tal manera que es capaz de asimilar e invertir culquier discurso. Ello obliga no a abandonar las propuestas roussonianas sino por el contrario a leerlas con atención. Por si fuera poco es simplemente un placer literario y eso bastaría para insistir en su lectura.

Héctor Subirats



Dibujo de Federico
García Lorca



El acceso a la contemporaneidad de la poesía española

Las claves de una ruptura escalonada

I

El estudio retrospectivo de la evolución de la literatura española en un determinado período de tiempo puede tener una doble función: o jugar un papel clarificador, intentando ajustar el análisis histórico a lo realmente ocurrido más que a la óptica dominante en un momento concreto, o dar por buena ésta y reiterar lo ya expuesto por toda suerte de estudiosos sin aportar luz alguna a sus conclusiones.

Si por lo primero se opta, se puede contribuir, en buena medida, a reparar injusticias y a revelar deformaciones —la historia, incluso la literaria, nunca es neutral—. Si por lo segundo, caminaríamos hacia una consolidación, probablemente con algunos aditivos de escasa importancia, de lo consabido y reiterado.

La historia de nuestra poesía en las últimas décadas no ha escapado a la deformación referida, como no ha escapado la novela —tal vez menos sujeta a ese fenómeno sin embargo— o el ensayo. La memoria es frágil y más frágil aún se muestra cuando una verdad supuesta se repite. Ya se sabe que la verdad a medias puede trocarse en verdad absoluta cuando se reitera al unísono y desde altavoces diversos.



II

Vienen las anteriores líneas a cuento de la perseverencia con que desde distintos ángulos se viene manteniendo la idea de que la ruptura con la poesía de posguerra, especialmente con la etiquetada «social», se produjo al final de la década de los sesenta de la mano de algunos de los más relevantes miembros de la llamada generación del 70, o grupo novísimo o del 68, que diría Bousoño. Tal afirmación podría entenderse justificada hace dos décadas, cuando los adalides del culturalismo de entonces y los críticos que con ellos sintonizaban —de todos es sabido el papel jugado por Castellet— necesitaban de ella para consolidar su opción poética, para abrirse paso en la realidad literaria de su tiempo. Sin embargo, cuando han pasado los años y el distanciamiento podía propiciar una mirada retrospectiva con mayores dosis de objetividad, se insiste en ello de modo inexplicable —o sólo explicable a la luz de los intereses de los propios poetas protagonistas— a pesar de los cada día más consistentes datos que afloran a nuestra controvertida realidad de hoy.

Pere Gimferrer, quizás uno de los poetas de mayor calado de aquella leva, en una entrevista publicada en *Insula* a principios de 1989[1] respondía del siguiente modo a la pregunta formulada por Víctor García de la Concha respecto a su voluntad de alternativa poética en 1963: «Decididamente, sí. Me desagradaba la poesía que se venía haciendo, la poesía social, por más que estimara la de Blas de Otero y sintiera respeto hacia otros. A mí me interesaban Rubén, Perse, Eliot, Octavio Paz y la Generación del 27». Tales palabras, que reiteraban las muchas declaraciones con parecidos contenidos realizadas a lo largo de los años no parecen fruto de la improvisación o de un desliz. La prueba es que recientemente se pronunciaba en el mismo sentido: «Me atrajo mucho toda la literatura hispanoamericana porque la literatura que yo conocí en España desde los años 50 no me interesaba nada»... «Pero dejando de lado a Blas de Otero y a algunos autores particulares de aquella época, por ejemplo, Ana María Matute, el grueso me interesaba poco salvo en un aspecto: en los supervivientes de la generación de antes de la guerra, del 27»[2].

Resalto ambas declaraciones por considerarlas emblemáticas de una actitud muy extendida. Parece que hubiera un especial interés en presentar a las nuevas generaciones un cuadro de situación del siguiente tenor: tras el garcilasismo, el tremendismo y la poesía entre existencial y cotidiana de la inmediata posguerra, en España, todos a una (con alguna excepción) se pusieron a escribir poesía social a lo largo de los 50 y de los 60 hasta que irrumpieron, con vocación de salvadores, algunos de los integrantes de la ya histórica antología *Nueve novísimos* a realizar la histórica labor de la ruptura con aquel páramo social y berciano (no de Berceo, sino de berza).

Elevada a axioma incontestable esa supuesta verdad no parecen tener relevancia ciertas contradicciones de bulto como la reciente aparición de un admirable y riguroso artículo del mismo autor elogiando la obra de Claudio Rodríguez —y, aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid, afirmando que en España hoy, más que escri-

[1] *Víctor García de la Concha, «Entrevista a Pere Gimferrer»,* Insula, *enero 1989, número 505.*

[2] Leer, *mayo de 1991, número 42.*



birse verdadera poesía, se versifica–, autor de los cincuenta e irredento social-realista, como todo el mundo debería saber a juzgar por la panorámica que de cuando en cuando pinta Gimferrer de aquella época.

Dejando al margen ironías, creo que va siendo hora de corregir el tiro y ajustar la historia de nuestra poesía a lo realmente ocurrido y no a lo que algunos piensan que ha ocurrido. En fechas recientes se han publicado dos libros de indudable peso de dos poetas ya consagrados: *Agenda,* de José Hierro, y *Casi una leyenda,* de Claudio Rodríguez. De modo paralelo, Manuel Padorno publicaba tres entregas *(El hombre que llega al exterior, El nómada sale* y *Desnudo en Punta Brava),* mostrando el alcance y la peculiaridad de una voz incontestable y a lo largo del pasado año aparecieron cuatro libros de notable altura de otros tantos poetas casi coetáneos a los novísimos e integrables algunos en una promoción anterior: *Lente de agua,* de Antonio Hernández, *Bajorrelieve,* de Diego Jesús Jiménez, *Construcción de la rosa,* de Jesús Hilario Tundidor y *Testimonio de invierno,* de Antonio Carvajal.

Todos estos títulos son muestras, en el presente, que, con carácter retrospectivo, evidencian tanto la falsedad del aserto arriba apuntado como la continuidad de voces que con el realismo social sólo tuvieron una identidad moral y política inexcusable en aquel tiempo y que contribuyeron, antes de la aparición de *Arde el mar* o *Dibujo de la muerte,* a afianzar las líneas de renovación/ruptura abiertas ya en los años 50, es decir, más de tres lustros antes de que el panorama poético del país comenzara a ser «usufructuado» por la oleada culturalista y sus correspondientes epigonías.

III

¿Cómo enfocar el proceso de cambio poético? Recurriendo a la discutible teoría de las generaciones –prefiero el término grupo– exclusivamente desde una óptica ilustrativa, no estaríamos ante un «corte epistemológico» entre una poesía social y localista dominante, practicada por una generación en fase de desgaste, y una poesía más pegada a la individualidad y cosmopolita, protagonizada por una generación recién nacida y en fase de ascenso. El proceso así considerado –que es como habitualmente se analiza– raya en el simplismo y falla por la base. Es más, creo que, salvo en aspectos parciales –y, aun así, discutibles– es tan poca su correspondencia con la realidad que resulta difícil entender cómo cada vez que en las revistas y en otros textos especializados se aborda el recorrido por los treinta años quizá más decisivos vividos por la poesía española después de la guerra (1950-1980) se hace desde el estereotipo estratificador generación del 50/generación del 70 con puntuales correcciones que más la realidad que la voluntad de antólogos y especialistas van imponiendo. Gamoneda, Crespo, Carriedo, son ejemplos de poetas desterrados de las clasificaciones al uso que han ido salvándose con potencia e ímpetu propios, a contracorriente. Lo mismo cabría decir de otros que comenzaron a publicar con posterioridad.

Pero con todo, el problema no es, a mi juicio, ése. ¿Cuándo aparecen los primeros síntomas de ruptura con la poesía de posguerra, los primeros apuntes de renovación, de asimilación de corrientes ya asentadas en la poesía contemporánea europea y americana? ¿Es Gimferrer, como él afirma, y parte de los que lo acompañan en *Nueve novísimos* o ya los propios poetas del cincuenta y algunas personalidades de la generación anterior iniciarían una singladura de fondo que anticipaba no ya las obsesiones formales, que se muestran en la superficie, sino los hilos conductores, vertebrales, de fondo, por los que discurriría la poesía española en los años posteriores?

Ambas preguntas tienen una sola respuesta: los primeros signos aparecen en los 50 y los protagonizan los autores de esa generación. Tal afirmación, que podría aparecer dudosa hace quince o veinte años, es, al día de hoy, difícilmente cuestionable. Diría más: en los primeros años 60 ya aparecen libros, en algunos casos de indudable relieve en la historia de nuestra poesía, firmados por poetas de promociones anteriores, no sólo lejanos a los registros sociales desde el punto de vista estético, sino con claro aliento renovador, negando de modo contundente la teoría más extendida en la actualidad sobre el protagonismo novísimo en la citada ruptura: en 1964, Luis Feria publica *Fábulas de octubre*, Álvarez Ortega, *Invención de la muerte* y José Hierro, *Libro de las alucinaciones;* Antonio Gamoneda, en 1960, da a luz *Sublevación inmóvil;* en 1966, Carlos Barral publica *Figuración y fuga* y Francisco Brines, *Palabras en la oscuridad;* Alfonso Canales, en 1965, *Aminadab;* Bousoño, en 1962, *Invasión de la realidad*, y en 1967, *Oda en la ceniza;* Claudio Rodríguez, en 1967, *Alianza y condena.* Nadie con un mínimo de rigor puede afirmar que estos títulos son adscribibles a la llamada poesía social ni puede negar los elementos de renovación que alientan en ellos. Tampoco, que se trata de una muestra clara de que en aquellos años nuestro panorama poético era bastante más complejo que el que interesadamente se ha venido mostrando con una terquedad digna de mejores empresas.

IV

Volviendo al 50, conviene destacar que si bien es cierto que buena parte de la obra inicial de algunos de sus representantes tiene referentes anclados en la poesía del compromiso (Angel González, Gil de Biedma, Eladio Cabañero, Sahagún), con inevitables influencias de uno de sus más genuinos cultivadores, Blas de Otero, y que el punto álgido de tal preocupación se expresa a finales de los cincuenta con la colección Collioure, no lo es menos que su práctica es circunstancial y que aquellos que perseveran en la «temática heredada» se habrían de situar, desde el punto de vista estético, de *concepción del poema*, en las antípodas de sus antecesores, no tardando mucho.

Barral había inaugurado su trayectoria con *Metropolitano*, Caballero Bonald con *Las adivinaciones*, Claudio Rodríguez con *Don de la ebriedad.* Primeras entregas aunque moralmente marcadas por un tinte solidario, con escasos nexos con el realismo



social. Como muestra sirvan estos tres títulos aparecidos a principios de los 50, ya que citar la ya amplia bibliografía de los miembros de esta generación y analizar la evolución de su obra haría excesivamente prolijo este trabajo —y, quizá, nos llevaría a reafirmar obviedades—. Sin embargo, sí me parece imprescindible resaltar los elementos comunes de su opción estética aun a riesgo de simplificar: la ruptura del concepto *poesía-comunicación,* en favor del más certero que concibe a la poesía como *conocimiento* (de la realidad, sí, pero, sobre todo, de la propia poesía); el paso de la consideración del *libro* como unidad de crítica y de percepción poética, propio de las generaciones anteriores, a la unidad de crítica *poema;* la separación entre actitud personal, ética, de compromiso social o político, y dedicación artística: el poema, la obra, como mundos autónomos, con vida propia, al margen de la biografía del autor —aunque vinculados a ésta—; la asunción de algunas de las enseñanzas de la poesía europea y americana —especialmente la anglosajona y la francesa—; la adopción de rasgos coloquiales en el lenguaje y la búsqueda de una premeditada desnudez expresiva; la presencia de la ironía, de la experiencia y la irrupción de la sexualidad —en todas sus vertientes— en el poema. Estos rasgos comunes tienen una plasmación diversa en cada uno de los poetas y en casos como Claudio Rodríguez, Francisco Brines o Carlos Barral adquieren características extremadamente singulares: en Claudio, el poema como celebración; en Brines como mecanismo contemplativo; en Barral, como indagación en el lenguaje y en sus potencialidades analíticas en el campo de su propia psicología —lo que conlleva no pocas dosis de dificultad y hermetismo—.

V

Pero la ruptura no se limita al propio ejercicio creativo. Se expresa, con escasos márgenes para la duda, en las elaboraciones teóricas de buena parte de los autores del medio siglo. Unas elaboraciones que tienen título y fecha y que muestran sin paliativos que algo estaba ocurriendo en la poesía española en aquella década, que ya se cocía la ruptura con las líneas dominantes en la posguerra y se apuntaba una renovación de fondo. Datos de tanto relieve como la publicación del texto/réplica de Carlos Barral a Bousoño *Poesía no es comunicación,* en 1953, como la aparición, en 1955, del trabajo introductorio de Gil de Biedma a *Función de la poesía y función de la crítica,* de Eliot, o los textos de Claudio Rodríguez *Unas notas sobre poesía* (1963) o de José Ángel Valente, *Tendencia y estilo,* evidencian que no sólo se daba una ruptura intuitiva con la poesía social, sino que aquélla tenía un sustrato *consciente,* que se estaba produciendo el entronque de la nueva poesía española con los vientos que venían de Europa y Norteamérica y una asimilación de las propuestas y experiencias de poetas como Eliot, Browning, Baudelaire, Mallarmé, entre otros, y recuperando el aliento de fondo del 27 con restituciones y relecturas de poetas como Jorge Guillén

o Cernuda —sin olvidar a Pedro Salinas, no ajeno, a mi juicio, a la obra de Claudio Rodríguez—.

VI

Tras el grupo poético de los años 50 —en algunos casos casi encabalgándose con su obra— aparecen nuevos signos de renovación, de distanciamiento con respecto a la poesía social —lo que no significa abandono de sus preocupaciones temáticas—. Dejando al margen las propuestas renovadoras de la tradición social que abandera el grupo *Claraboya*, de León, a principio de los 60 comienza a publicar una nueva «oleada» de poetas: son los nacidos entre la segunda mitad de la década de los 30 y los primeros 40 —más algún autor retardado—. Se trata de poetas que, sin renunciar a los referentes de realidad de la poesía, o ahondan en las conquistas del 50, iluminando nuevas posibilidades, o investigan nuevos caminos, especialmente en el plano estético, en las potencialidades del lenguaje. La poesía española recibe una aportación de aire fresco: mayor plasticidad de la palabra, tendencia a la actitud meditativa, despuntes surrealistas y visionarios, reconstrucción de la realidad y del recuerdo e incorporación selectiva de elementos barrocos, son algunas de las características de los nuevos vientos poéticos. Bien es verdad que esta poesía aparece de modo gradual y en silencio en comparación con el estruendo —porque estruendo fue si tenemos en cuenta la escasa atención que los medios informativos suelen prestar a los procesos poéticos— con que aparecería *Nueve novísimos*. También lo es que no parten de cero, que no descalifican lo inmediatamente precedente y que, pese a ello, están tan alejados estéticamente del «sendero social-realista» como lo estarían después la mayoría de los poetas del 70.

Pensar en el proceso de renovación de la poesía española sin tener en cuenta textos como *La ciudad* (1965), de Diego Jesús Jiménez, *El mar es una tarde con campanas* (1965), de Antonio Hernández, *Las piedras* (1964), de Félix Grande, *La agorera* (1958), de Soto Vergés, *Junto a mi silencio* (1962), de Jesús Hilario Tundidor o *Tierra de nadie* (1967), de Ángel García López, por citar sólo unos cuantos títulos aparecidos en aquellos años —a los que no se suele aludir en los consabidos recuentos— se hace difícil por no decir imposible.

Son libros que muestran la diversidad de caminos por los que discurre la nueva poesía española en la década de los 60. Tal vez el hecho arriba referido de que sus autores no actuaran desde la descalificación global de lo precedente limitara el impacto de sus conquistas en la realidad literaria de entonces. Pero su obra está ahí como una evidencia más de que el páramo social con el que decía romper la siguiente promoción de poetas sólo existía en la imaginación entusiasta y cuasiadolescente —y probablemente interesada— de algunos de sus protagonistas.



VII

Una imaginación que no se limitaría a la teoría antedicha. El 70 incorpora no una revolución en el ámbito del lenguaje y de la poesía en su más profundo sentido, sino una revolución *temática:* el cosmopolitismo, el culturalismo, la tendencia a la cita, la búsqueda en paraísos territoriales remotos —extraídos, a su vez, de los textos de poetas europeos o americanos indiscutibles—, el retorno al grupo *Cántico*, la irrupción de algunos símbolos de la cultura de masas y la voluntad expresa de buscar referentes en poetas como Pound, Cavafis, Hölderlin o Eliot, entre otros, aparecen como «leit-motiv» de su propuesta.

El paso del tiempo demostraría no sólo la escasa cohesión de la propuesta, sino la frágil base sobre la que se levantaba. Más que recoger las aportaciones de fondo de Eliot o Pound, se caminaba hacia la imitación; más que asumir las enseñanzas de Cavafis o Hölderlin, se recuperaban sus paisajes y se recreaban. Una suerte de impostación de algunos clásicos contemporáneos era la norma al margen de la indudable calidad y el duradero aliento de la obra de algunos novísimos. «Glosar es hoy la única actividad creativa —en lo literario— que me parece honesta y divertida», llegó a decir un tardío culturalista, Luis Alberto de Cuenca —hoy entregado a más fructíferas experiencias—, en 1978. Con el paso de los años se ha puesto de relieve la endeblez de esta revolución —que tenía mucho de emulativo de los movimientos vanguardistas de los años 20—. Buena parte de sus representantes, los más lúcidos, han ido no sólo modificando las líneas esenciales de su obra, acercándola a algunas claves dominantes en las poéticas del 50 y del 60, sino variando su visión del pasado poético con el que pretendían haber roto: comienzan a «salvar» a algunos poetas del 50 —cada vez son más los salvados gracias a la solidez, a la capacidad innovadora y a la perdurabilidad de su obra— como Claudio Rodríguez, Gil de Biedma o Valente, y a ver con ojos distintos a otros —González, Sahagún, Gamoneda...—. Hoy los senderos por los que transita la poesía de los antaño novísimos van de la apuesta metafísica (Octavio Paz al fondo) a la retórica del silencio (Valente en la recámara), pasando por una poesía neoexperiencial, neobarroca o formalista en sentido estricto, por no hablar de la metapoesía.

Sólo Leopoldo María Panero, persistente en su malditismo de origen y rabiosamente original; Antonio Martínez Sarrión, que ha ido hacia el adelgazamiento formal manteniendo su peculiar causticidad, Vázquez Montalbán, enlace natural con el 50, coloquial, irónico y directo, y Antonio Carvajal, tan clasicista hoy como en sus orígenes, han persistido en una línea poética originaria que muy poco tenía que ver con el enfoque culturalista del manifiesto novísimo. Los demás, quizá con la excepción de Molina Foix, que sin haber publicado un libro poético hasta hace apenas un año se ha mantenido, no se sabe por qué —o tal vez sí— en todas las antologías de la época, han sufrido una suerte de «catarsis por etapas» que les ha llevado a enlazar con lo que antaño descalificaron.

Saludable proceso que muestra, una vez más, que el tiempo es el único juez al que debemos remitirnos.

VIII

De todo lo dicho hasta aquí —forzosamente esquemático dadas las limitaciones de espacio— se desprenden algunas conclusiones necesarias para la actualización de nuestra visión del proceso vivido por la poesía española entre 1950 y 1980 —la década de los 80, por falta de perspectiva, no ha sido objeto de análisis—: la inserción de ésta en la contemporaneidad, su ruptura con los criterios dominantes en la posguerra, se produce en los años 50 con una perspectiva de largo aliento, se madura y afianza con los poetas del 60 y adquiere componentes culturalistas radicales con la oleada novísima. Se trata, por tanto, de una ruptura escalonada y en cada una de las fases se mantienen elementos procedentes de la situación anterior con aliento propio. En ningún caso, por tanto, cabe adjudicar el protagonismo de tal proceso, como se viene haciendo reiteradamente, a los poetas del 70. La prueba más evidente es que el culturalismo que presuntamente informaba la ruptura, ha sido desactivado «a posteriori» por sus promotores y que la poesía que escriben las nuevas promociones, en los años 80 y en el comienzo de los 90, tiene infinitamente más que ver con las aportaciones del 50 y del 60 que con la declaración programática de Castellet a *Nueve novísimos.*

Este planteamiento, sin duda discutible —y para discutirlo estamos— comienza a abrirse paso trabajosamente en nuestro panorama literario. Si algo hay que lamentar de tan tardía reconsideración es que pone de relieve de modo casi dramático cómo con más frecuencia de lo que sería deseable la historia de la literatura —de la poesía— se hace más sobre la exclusión y el sectarismo que sobre el rigor. Y desde esa óptica en muy poco se ayuda a las nuevas generaciones a tener una visión exacta de lo ocurrido en nuestras letras: sería nefasto que, al final, esa historia quedara escrita en función de determinadas políticas editoriales, de determinadas opciones personales —tan legítimas como discutibles—, de conocidas operaciones de promoción sobre la base de hacer tierra rasa de lo precedente y de lo coetáneo discrepante. Los años 70 fueron pródigos en tales conductas. Sus secuelas aún se perciben en este fin de siglo. Lamentablemente.

Manuel Rico



La muerte del conquistador

I

De muerte natural como Dios manda, piadosamente en su casa y en la cama con unción de santos óleos y en paz, no murió ninguno o casi ninguno de los conquistadores o exploradores que arribaron a las Indias Occidentales —luego bautizadas América—, sino que murieron de forma violenta, en combates; muertos por indios o por su propia gente, muertos de hambre, comidos caníbalmente, ahogados en mar y ciénagas; yertos en los neveros, ahorcados, decapitados, víctimas de sacrificios rituales, locos, descuartizados, olvidados, y puede decirse de aquella primera tanda ansiosa de gloria, riqueza y obcecada por la emoción del enigma o su sentido de la historia, predecesora de políticos y covachuelistas, que al menos pagó su culpa de agresión/expansión fatalizadas con lo máximo que poseía: la presta vida.

II

«Todos los españoles que pasaban a las Indias Occidentales —escribía en el siglo XVII fray Prudencio de Sandoval— como por la mayor parte no llevaban otro cuidado de más que hacerse ricos (...) ni entendían en otra cosa que en llegar dineros y procurar volverse ricos a sus casas, para gozar de ellos en la dulce patria, deseo natural a todos». El obispo Sandoval hace el exordio para exaltar la hazaña de Cortés[1]. A nuestro propósito conviene retener ese «deseo natural a todos» cual es el de volverse ricos y gozar de gloria en la dulce patria, imagen correcta en cuanto a las pretensiones lógicas y aparentes del conquistador y de toda clase de individuos y empresas humanas.

De haber ocurrido así y verificado el regreso de la inmensa mayoría de conquistadores valientes y turbios a la dignidad apacible de la casa solariega y el lujo cortesano, pertrechados de oro y memorias arrogantes, entre plácemes regios, y envejecer bajo protección de escudo nobiliario tras el destripamiento de indios salvajes y bárbaras culturas paganas, o morir naturalmente en blando lecho con dosel entre deudos y

[1] *Prudencio de Sandoval:* Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, *BAE, tomo LXXX.*



santos auxilios, es probable que los fantasmas del remordimiento histórico tuvieran alguna razón de ser. Y la conmoción dramática que producen los conquistadores carecería de muchas de sus legitimaciones. La muerte violenta —no siempre aguerrida, a veces vil— resta posible repulsión al regodeo miserable que produce el éxito total sobre un victimario inocente (respecto al invasor, no entre sí) compuesto de esclavitud y expolio y culturas desmanteladas, como viene ocurriendo desde los primeros balbuceos civilizatorios mesopotámicos miles de años antes de Cristo, dicho sea de paso.

Esa misma muerte parece el requisito indispensable para entrar con cierta justificación elegíaca en la esfera de las causas perdidas expiatorias, las pasiones irredentas, los ribetes del mito y la ciega fatalidad del sino. En otras palabras, la muerte violenta de los conquistadores —sobradamente conocidas pero que nosotros aquí hemos coordinado un poco—, como en el teatro griego clásico, participa liberadoramente del «saber trágico» al modo en que lo estudió Jaspers. Para manifestarse requiere no sólo «la ruina de la vida como existencia, sino la frustración de todo fenómeno de perfección»[2].

Con independencia del capitán Arana y sus 38 hombres, primeros muertos en tierra cronológicos de la conquista que Colón supo en el abatido fuerte de Natividad a su regreso a América en el segundo viaje, tan distinto al idilio de las islas paradisíacas pobladas por los buenos salvajes del asombroso viaje iniciático, podemos aproximarnos con algunos ejemplos descritos en su pura elementalidad a ese vasto suceder de incongruencia y desdicha.

Citar el desenlace luctuoso e iracundo del conquistador consagrado por rango y hazaña suele comportar también el exterminio de numerosa tropa y gente subordinada. El gobernador de la Española, Francisco de Bobadilla, el mismo que le echó los grillos a Colón y a sus hermanos y los devolvió presos a la metrópoli, se ahogó en el mar con 300 hombres y un tesoro. En las guerras del Perú hubo feroz carnicería de cristianos contra indios, de indios contra cristianos y de cristianos contra cristianos. Es lo más llamativo respecto a cualquier intento de consideración moral. El hecho de que los invasores se mataran entre sí y los invadidos se mataran también entre sí destierra toda posibilidad de coherencia en orden a administrar juicios morales. No sé hasta qué punto la muerte violenta exime del juicio moral, pero sin duda lo complica.

Juan de la Cosa, el cartógrafo de Santoña, propietario de la carabela *Santa María*, que acompañó a Colón en los dos primeros viajes e hizo el primer mapa de los descubrimientos, murió flechado por los indios en las costas caribeñas, junto a otros 70 españoles. Diego de Nicuesa, gobernador de Castilla del Oro y rechazado por sus compatriotas, murió ahogado. Juan Ponce de León, tan famoso al haberse dejado embaucar por uno de los sueños universales —la fuente de la eterna juventud, sugestiva como El Dorado o la Ciudad de los Césares—, puso nombre a Florida, la exploró, la intentó colonizar, y de allí se llevó la flecha ponzoñosa que habría de matarlo a poco en Cuba.

[2] *Karl Jaspers:* Esencia y formas de lo trágico, Sur, *Bs. As., 1960. En la obra de arte lo trágico por definición no pertenece a la esfera cristiana, pero en la realidad los conquistadores ostentan la paradoja de un destino trágico siendo todos cristianos.*



Juan Díaz de Solís, lebrijano —la misma villa sevillana que alumbró a Antonio de Nebrija, también conquistador a su modo (de la lengua castellana, que tiene más calibre expresivo que el filo de la espada)—, descubrió el inmenso estuario del Río de la Plata, que no era aún el anhelado paso entre los dos mares y que, además, le costó la vida. En un desembarco con pocos hombres para reconocer la ribera fue capturado por indios charrúas y tal vez comido a la vista de las carabelas fondeadas, que no pudieron impedirlo (nada impide tampoco generalizar los casos de canibalismo, con la diferencia de que los indios comían carne humana por un caso de cultura, y los cristianos por un caso de necesidad).

Tras una expedición esforzada y punitiva por selvas y sierras panameñas, Núñez de Balboa descubrió la mar del Sur y, antes de tomar posesión de lo que luego se conocería por océano Pacífico, esperó —a esto se le puede llamar «paciencia de plenitud»— a que llegara la marea. Enemistado con el gobernador Pedrarias Dávila, se casó no obstante con la hija de éste, pero por trágicos avatares maledicentes y celos de gobierno, el suegro lo mandó degollar junto a algunos de sus hombres. Pedrarias hizo lo mismo en otro momento con Francisco Hernández, explorador de Nicaragua. Rodrigo de Bastidas, fundador de Santa Marta, Colombia, murió traicionado por sus hombres, que le asestaron cinco puñaladas.

El portugués bajo pabellón castellano, Fernando de Magallanes, inició la navegación hacia las islas de las especias, descubrió el anhelado estrecho de su nombre (milagro que hoy no se conozca por el estrecho de Drake, que lo atravesó después, en una segunda vuelta al mundo, pues resulta curioso, entre otros avatares no ignorados, que ni América tomara el nombre de Colón ni el Pacífico el de Balboa) y murió en combate alanceado por los isleños. En la misma expedición iba el vasco de Guetaria Juan Sebastián Elcano. Tras infinita hambre y escabechina de hombres se alzó con el mando de la nao *Victoria*, y Dios lo alumbró para regresar a España por ruta contraria a la de salida. Esto supuso la primera vuelta al mundo y la demostración práctica de su esfericidad. Elcano obtuvo a cuenta del emperador Carlos V las distinciones merecidas. Tras la hazaña, el sufrir inapelable y la enorme dimensión del periplo, es de suponer que Elcano entrara en la inercia de la gloria y acabara sus días en un rincón bucólico de sus verdes montes. No. Atacado de hambre y escorbuto, murió navegando otra vez por el Pacífico. Iba en la desgraciada segunda expedición a las Molucas que, al mando de fray García Jofre de Loaysa, también muerto junto a la mayoría de hombres y el destrozo de naves, no pudo desdeñar en sus intentos de supervivencia ingerir como alimento orina y piojos. En la experiencia única circunnavegatoria aquellos obsesos en sus cáscaras de nuez royeron el cuero de los palos y se cotizaban las ratas a precio de oro.

Un Vázquez de Coronado, Juan, adelantado y gobernador de Costa Rica, murió en naufragio, como tantos —Pánfilo de Narváez, que se rebeló contra Cortés y quedó tuerto; Diego de Ordás, escalador del volcán Popocatepetl—, larga relación en cierto modo lógica: antes que pantanos, hambrunas, fiebres, fríos y flechas envenenadas ha-



bía que vencer el mar, primer obstáculo imponente e imprevisible. Resulta extraordinario que el mayor sufridor de naufragios, el protagonista cumbre de esta clase de catástrofes, Cabeza de Vaca, no pereciera precisamente en uno de ellos.

A Pedro de Alvarado, protagonista de la «noche triste», conquistador de Guatemala, díscolo y ubicuo entre los dos focos principales de la odisea, México y Perú, le cayó encima un caballo despeñado y lo mató. Antes de morir le preguntaron qué le dolía: «El alma», dijo. De las más importantes penetraciones en lo que hoy es territorio de EE.UU se considera la de Hernando de Soto. Descubrió el Mississipi y contrajo una fiebre que lo mató en Arkansas, no sin antes perder 250 hombres y 150 caballos. Para los indígenas era el «hijo del sol» y, por tanto, inmortal. Su tropa no quiso que los pieles rojas perdieran esa convicción disuasora, exhumó el cadáver y lo llevó de noche en secreto al «padre de las aguas», en cuya corriente profunda fue sepultado el hidalgo extremeño, pábulo de leyendas.

Asimismo de malaria, paludismo, escorbuto o sífilis se extinguió en el fluido mefítico de su gesta el más esforzado explorador del Amazonas, Francisco de Orellana. De regresó a España de su grande y fracasada empresa, concluyó en el mar la vida del autor de la primera fundación de Buenos Aires, Pedro de Mendoza. Su capitán Ayolas, lanzado a explorar el Paraná, muere a manos de indios, y también Salazar de Espinosa, lanzado tras Ayolas. Le dio tiempo a fundar un fuerte. Hoy es Asunción, encomiada capital del Paraguay y primitivo centro de irradiación para el estuario del Plata. Adelantado en la exploración de la ruta Alto Perú-Paraguay y fundador del primer enclave de la boliviana Santa Cruz de la Sierra, Nufrio de Chaves llegó en son de paz a un poblado donde estaban reunidos ciertos caciques. Lo acogieron bien. Cuando Chaves se quitó la celada y se dispuso a reposar en hamaca, un cacique le dio tal golpe con la macana que le echó fuera los sesos y lo dejó cadáver. Siguiendo la misma tónica, aunque ya en la última fase del siglo XVI, Juan de Garay, autor de la segunda —y válida— fundación de Buenos Aires (y de Santa Fe), será atacado y muerto por los guaraníes mientras en altruista expedición de socorro a compatriotras duerme a orillas del río Paraná. Otro tanto le ocurrió a García de Loyola, el que prendió al inca Tupac Amaru.

Cristóbal de Olid, poblador de Honduras, traicionó la confianza de Cortés, se erigió en jefe de las regiones a las que fue enviado e hizo prisioneros a sus perseguidores, pero éstos en una cena lo agarraron por las barbas y lo acuchillaron, si bien moriría degollado en ajusticiamiento público. Conquistador de Nicaragua, fundador de Granada y León, Francisco Hernández de Córdoba (no confundir con el descubridor del Yucatán), corrió una suerte ya familiar: cabeza cortada por orden de Pedrarias, el sin duda feroz gobernador de Panamá. Sebastián de Belalcázar, por conflictos territoriales y de gobernación, ejecutó a Jorge Robledo, fundador de Antioquía. Su acción le costó condena a muerte, con derecho de apelación. Camino de España, murió en Cartagena de Indias. Robledo y otros culpables fueron inhumados en una casa a la



que se prendió fuego y roció de sal, pero de todas formas la indiada los desenterró y comió.

No es del todo necesario multiplicar los ejemplos. Evidentes son el maleficio, la codicia, el esforzamiento épico, la sistemática violencia y la muerte dilapidada, todo en versión libre no maniqueísta. La mayoría gastó su hacienda en la organización de la empresa. Puestos a gastar en demanda de riqueza y desmesuras, gastaron también salud, fe y la vida. El que volvió rico —lo hubo—, o se quedó medio neurasténico en la metrópoli o nuevamente empredió el camino de Indias atrapado en un hechizo de rango superior al de los bienes materiales, aunque a veces la crueldad y el delirio parecen retrotraernos a la paranoia del tiempo moderno, que es el peor, como se dio en Lope de Aguirre, llamado el *Azote de Dios.* Él se llamaba a sí mismo más dulcemente el *Peregrino.*

Aguirre, en principio domador de potros, formó parte de la bien nutrida expedición que al mando de Pedro de Ursúa se fue a la exploración del Marañón/Amazonas y descubrimiento de El Dorado. El amotinamiento de la tropa, entre la asfixia del calor, el hambre, las almadías podridas, la matanza de indios, la desorientación fluvial acechada por caimanes y mosquitos, segrega otra cadena de crímenes. El mejor expositor es el propio maese de campo Aguirre en la tan espantosa como sincera carta a Felipe II: «...y yo maté al nuevo rey y al capitán de su guardia, y al teniente general, y a cuatro capitanes, y a su mayordomo, y a un su capellán, clérigo de misa, y a una mujer de la liga contra mí, y a un comendador de Rodas, y a un almirante y a dos alféreces, y a otros cinco o seis aliados suyos; y nombré de nuevo capitanes y sargento mayor, y me quisieron matar, y yo los ahorqué a todos»[3]. También mató apuñalándola a su hija, Elvira, para evitarle humillaciones, y él mismo, qué menos, fue muerto por arcabuz y descuartizado a manos de la fuerza de castigo mandada por Diego García de Paredes, hijo, el cual tampoco dejó de perecer en una emboscada cuando iba a tomar posesión de su nuevo cargo de capitán general de Popayán.

III

Podemos cubrir esta tortuosa tumba, tan esquemáticamente como se ha venido diciendo, con la losa infernal del Perú, descrita ahora por López de Gómara, que dice en un alarde de sobriedad: «De cuantos españoles han gobernado el Perú no ha escapado ninguno, excepto Lagasca, de ser por ello muerto o preso, lo cual no se debe echar en olvido»[4].

Francisco Pizarro, conquistador del Perú y fundador de Lima, y sus hermanos, degollaron a su antiguo compañero de hazañas Diego de Almagro, y el hijo de Almagro, homónimo, hizo matar a Pizarro, que ya de 70 años y marqués murió peleando espada en mano; el licenciado Vaca de Castro, enviado al Perú de gobernador para corregir rencillas, liquidó al hijo de Almagro; Núñez de Vela, primer virrey del Perú, partida-

[3] *Incluida en la crónica del soldado y cronista Francisco Vázquez, BAE, tomo XV.*

[4] *López de Gómara:* Historia general de las Indias.

rio de recortar privilegios a los conquistadores, metió preso a Vaca de Castro, pero Gonzalo Pizarro, en rebelión contra la corona, le cortó la cabeza a Núñez de Vela, y Lagasca, un clérigo, presidente de la Audiencia y futuro obispo de Palencia, puso a Pizarro en el patíbulo, también a Carvajal el *Demonio de los Andes*, los dos ahorcados y descuartizados. Cuando se le leyó la sentencia a Carvajal dijo: «Basta, matar». Otro Carvajal, Juan, asesinó y suplantó a Felipe de Hutten, gobernador de Venezuela. Pagó con la horca y antes fue arrastrado por un caballo. Valdivia, conquistador de Chile y fundador de Santiago, preso de los bravos araucanos, murió torturado. «Hallaréis que han muerto más de 150 capitanes y hombres con cargo de justicia, unos a manos de indios, otros peleando entre sí, y la mayoría ahorcados» (Gómara). Puede servir de buen epitafio.

No se trata de estadística y valga el material acopiado, que es un pálido muestreo. A las virtudes y defectos usuales del conquistador —espíritu de empresa, valor, codicia, fe, tenacidad, improvisación frecuente de aptitudes más guerreras que militaristas—, si quisiéramos atrapar un siempre fugitivo arquetipo[5], habría que añadir el catalizador de la muerte airada, que fija una dimensión del fracaso propicia a la génesis sacrificial del mito heroico por vía de la voluntad que no deserta y reordena el caos circunstancial y caracteriológico. En cualquier caso, puede inducir a una catarsis y al cumplimiento de la ley cuya pertinacia la consagra. Quizás así obren razones para enfrentar la conmemoración del descubrimiento, entre otros modos y además de la expositiva convergencia técnica, industrial y cultural de los países, con el matiz que recuerde la abstracta o idealizante dignidad del canto romancesco, le otorgue un nuevo clasicismo nada triunfalista, por cierto (recuérdese la frustración de todo fenómeno de perfección), y permita dicotomizar breves segundos las crudas realidades actuales del subdesarrollo y los trastornos políticos, igual aproximadamente a como pensamos y actuamos cuando la irreversibilidad del tiempo y los ulteriormente consagrados determinismos de la historia liberan su aroma de áspera leyenda y se inscriben en el lado oscuro de la condición humana. Por lo demás, según apuntó Niestzsche, nada fatiga tanto como el aspecto de un perpetuo vencedor. En el caso de los conquistadores españoles y con independencia de todas las grandezas y crueldades que se les quieran atribuir, no cabe duda de que en el pecado llevaron la penitencia, un pecado que incluía las armas de fuego, el caballo, el perro de presa, la instrumentación técnica más avanzada, pero también corazones para aullar de miedo, de hambre y de frío y reventar dignamente.

Eduardo Tijeras

[5] *Carlos Pereyra, entre otros, hizo una compilación, interesante por su pluralidad libre de prejuicios, en* Las huellas de los conquistadores, *Madrid, 1929 (Porrúa, México, 1986), y Francisco Morales Padrón:* Historia del descubrimiento y conquista de América. *Ed. Nacional, Madrid, 1981.*

Leyenda

Pietro y Luigi y Carlo Felice antes
nunca volvieron a Italia
El mar era infinito y su tierra estrecha
Luigi no tuvo tierra para nacer
pero lo arrastró la marea
Las naves amarraron para siempre
en un apartado puerto del Pacífico
donde reinan gallinazos y pelícanos
El mecánico textil no llegó a reír con sus nietos
los miraba vagamente desde el retrato colgado
en la sala de la abuela
Las partituras del músico callan
en cajas que ninguno abre
y ocultan la fiebre de sus insomnios
El marino dejó perder sus relatos de mar
nadie sabe ya de su cuaderno de bitácora
ni de la piel nocturna de sus versos

Terminó allí la travesía
de los que venían de paso
en un país que dobla la curva del planeta
a babor de todos los sueños conocidos
arrimado a las corrientes heladas del sur
que rompen su canto en interminables orillas
Mal lugar para quedarse sin mar
donde el aire huele a sal
y el oleaje pudre hasta las camas

Carlo Felice amaba aquel imán azul
y a una riojana nacida al borde del Ebro

que lo siguió por mares remotos
y rutas de espesa sombra
Era su embarcación de tres palos
y llevaba el nombre de la amada del Petrarca
No sabía andar por tierra firme mucho tiempo
y fue condenado a descansar en ella
a desplegar enmohecidas cartas de marear
sobre tableros inmóviles
para decidir el rumbo de su melancolía
Odiseo desolado en la ribera
miraba un horizonte que no muere en el puerto de Génova
sus velas para el viento huecas

Luigi aprendió a gobernar el timón
y a liberar en su clarinete
la melodía del aire y de las aguas
El niño era del mar y de su recóndito sonido
y el velero la jaula de su libertad
Cobijado por la seca sombra de la arboladura
amontonaba deseos en cubierta
como la carga que rebosaba en las bodegas
Nunca esperó que sucumbieran como aquélla
ni imaginó cómo mudarlos a tierra
El aroma pesado de alta mar le empapó la memoria
y lo siguió cuando la vida se le volvió un solo puerto

Antes de sumergirse en el denso olvido
el capitán orientó el navío del hijo
poniendo proa hacia las islas de Euterpe
fijo el botalón en la rajadura de la noche
y anotó en el diario de navegación
las solitarias maniobras de su última jornada
    gavias y mayores henchidas
    seguros las escotas y los amantes
    puesto en derrota el casco de sus días
Luego pudo soñar los escollos de Nervi
y dejar la vida en manos de su Elvira

El hijo del marino creció en el puerto
con los poros taponados de humedad
y padeciendo el llamado persistente de la resaca



Agotaba en la dársena sus horas de nostalgia
escuchando las sirenas de los barcos
También oía las canciones de su madre
y las que le recordaban el aire triste del padre
La música era el más misterioso de los viajes
un océano sin puertos
una nave enloquecida subiendo y bajando los trópicos
La música era como el mar
cadenciosa y bravía
y exigía hasta el espacio de los sueños
Por eso le entregó los días y las noches
la furia y la calma
interpretó acompañó dirigió compuso
tuvo éxitos y deseos entre bambalinas
y le quedó el hábito de dibujar las naves de su infancia

Pietro venía de una gran ciudad entre montañas
pero sabía que el mar es una distancia poderosa
y le confió el encargo de diluir sus pisadas
y la estatura que las hundía en los caminos
Huía de los amores impuestos
y del recio cinturón de las costumbres
En ese puerto amó y tuvo siete hijos
a los que un día llevaría al pie de la nieve de los Alpes
pero disfrutaba sin prisas la holgura de su tiempo
Abría el pan de punta con la hoja de la navaja
y lo untaba parsimoniosamente con aceite y ajo
Se entregaba a la ancha alegría de los amigos
a veces maldecía
y pronunciaba siempre mal las lisuras
Viejo anticlerical en joven envoltura
escanciaba el vino en la pulpería
con su paisano el cura de la parroquia
Pero sus años lentos se deslizaron al vacío
Algunos viajes acaban de manera inesperada
en unos se extravía la ruta
en otros el protagonista desaparece

Los hijos entregaron las enseñas
y se apartaron de los muelles
Hablaban dos idiomas sin conocer Italia

celebraban el ritual de los almuerzos
con la procesión de la pasta amasada en casa
y discutían en prolongadas sobremesas
los sucesos del lugar que los había adoptado
con el aroma del café envolviendo sus carcajadas
El sueño del retorno no les pertenecía
De los viejos sólo unos cuantos objetos
hemos heredado
el retrato del mecánico
la vitrola y los discos del músico
la regla para trazar paralelas
que manipuló el marino
Son los restos de un tiempo sin regresos
pero más claro y apacible
Son sus rastros en este país de hoy
donde no se habrían resignado

Ana María Gazzolo





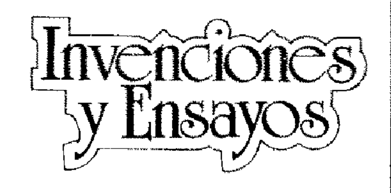
El combate de la creación

Un recorrido por la obra de Rafael Argullol

1. El creador

Es conocido el fragmento de Heráclito: «La guerra es el padre y el rey de todas las cosas, a unos los muestra como dioses y a otros como hombres, a unos esclavos y a otros libres». Una mirada atenta sobre la tradición occidental nos descubriría que los creadores más arriesgados hicieron suya la idea sugerida por el filósofo presocrático. Pocos, sin duda, han entendido que el combate permanente nos sitúa en el «corazón de las tinieblas» de lo humano, y, al mismo tiempo, nos aproxima a los dioses. Paradoja que sólo algunos —Dante, Shakespeare, Hölderlin, Nietzsche, entre pocos más— plasmaron en su esfuerzo creativo, desde la continua confrontación consigo mismos; auténticos prometeos que quisieron robar, en lucha desigual, la condición divina.

En los últimos años cuando una cierta atonía ha invadido el ámbito de la creación, han ido emergiendo los escritos de un autor que suscita desafíos inquietantes. Rafael Argullol (Barcelona, 1949) es, a mi entender —como intentaré demostrar en las próximas líneas—, uno de los creadores más lúcidos en España. Y utilizo, expresamente, el término creador por dos motivos fundamentales. El primero, porque si bien utiliza elementos específicamente narrativos, transgrede cualquier posible categorización. Va más allá de la ortodoxia, de lo establecido y comúnmente aceptado, violentando las rigideces de cualquier género y empleando, según la necesidad del proceso creativo, cualquiera de ellos. En un sentido estricto, obviamente, se hace difícil referirse a él como filósofo, poeta, ensayista o novelista. Antes bien, sintetizaría las cualidades de éstos. Cuando escribe en un texto como novelista, por dar un ejemplo, se fuga inmediatamente dentro del mismo a otro género diferente. Encontramos pensamiento en su poesía, poesía en sus novelas, literatura en sus ensayos, sin poder afirmar que



su poesía sea de ideas, sus novelas sean poéticas, o, sus ensayos, literarios. Se escapa, magistralmente, a cualquier encasillamiento. En esto reside, precisamente, uno de sus logros fundamentales: traspasa cualquier acotamiento, ampliando, de este modo, los espacios creativos. El segundo, porque sus textos reflejan el esfuerzo por desentrañar lo oscuro de la naturaleza. En sus escritos encontramos una fuerza absolutamente fascinante. Estaría fuera de lugar, por mi parte, referirme a su obra desde categorías prestablecidas. Me apoyaré en los textos y en los personajes descritos en los mismos, para hacer patente la aventura intelectual de este creador.

Son once, hasta la fecha, las obras publicadas por Argullol. Entre la aparición de la primera *Lampedusa*, subtitulada *Una historia mediterránea* (1981), y la última, *El fin del mundo como obra de arte* (1991), el autor ha ido configurando —a lo largo de estos diez años— una obra de carácter singular y absoluta brillantez.

2. El hombre

Son diversos los envites desde los cuales se hace posible tal reflexión. El primero de ellos, presente en todos sus textos, trasluce una concepción específica del hombre. Continuador de la tradición europea mencionada anteriormente, rastrea los recovecos del ser humano. El hombre limitado en su condición debe luchar contra la resignación —postura propia de los débiles—, bien lejos de lo que debería ser su legítima aspiración: el asemejarse a los dioses. Así, Bruno, protagonista relevante de *El asalto del cielo*, manifiesta esta convicción: «Lo importante es llegar a sentir una verdadera envidia de los dioses y aspirar a ocupar, lo más vengativamente posible, su lugar»[1]. Lo específico del hombre no es la razón, ni tan siquiera su rasgo definitorio, sino este impulso que alienta al hombre a intentar ser Dios: «Eso de que el hombre es un animal racional es una perfecta tontería: el hombre es simplemente el animal que aspira a ser Dios y toda la historia de la humanidad, con sus grandezas y sus miserias, se ha llevado a cabo bajo los impulsos de esta aspiración»[2].

El concepto de hombre, reflejado en los distintos personajes de Argullol, tiene como anhelo la imposible perfección. Forjado en los elementos primigenios, porfía por vencer los límites de su propia razón, en desesperado intento por alcanzar lo inalcanzable. Algunos están dispuestos a arrebatar la vida a la vida. Inconformistas, los llaman. La mayoría elige el camino de las falsas seguridades, silenciando lo oculto, aceptando lo manifiesto, para alejarse, de este modo, de lo inquietante y verdadero. Apostar por lo contrario supone una auténtica rebelión. En esta apuesta reside la decidida voluntad de aquellos que aman, verdaderamente, al hombre y rompen, con su tesón, el cerco de lo humano razonable («¿Humano, demasiado humano?»). Y, así, Bruno clama: «Quieres hacerme creer que amar al hombre es incitarle a cultivar los tranquilos huertos de la mediocridad y resignarlo, luego, a cosechar mansamente sus efímeras florecillas. Amarle, ¿es revolcarle en el fango de sus limitaciones, contentarle con

[1] *Rafael Argullol*, El asalto del cielo, *Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pág. 115.*

[2] *Argullol*, op. cit., *pág. 225.*



escuálidos placeres y aplaudir las renuncias entre las que se supone madurar? ¿Amarle es hacerle razonable? El hombre debe ser razonable, ¡cuántas veces he oído esta afirmación! Tantas que parece ser ésta la virtud más elogiable. Mas, para cuantos la exaltan, razonable no significa otra cosa que domado. Domado por el temor a la vida y por la ruindad moral que él erige en ley. Y todos los espíritus razonables utilizan este látigo contra los demás después de habérselo aplicado ellos mismos como cilicio. ¿Pueden, entonces, los castrados dar enseñanzas sobre el amor? Afortunadamente hay otra forma de amar al hombre o si quieres, y esto te lo concedo, de amar una imagen del hombre que éste, gracias a los que son como tú y a tus predicaciones, vacila en asumir. Los que tú desprecias tratan de emancipar el alma humana de su servidumbre, devolverle la conciencia de su vitalidad salvaje e impulsarla al maravilloso error de asaltar el cielo»[3]. Esta visión del hombre, Argullol la traslada a distintos textos y con otras diferentes voces. ¿No es revelador que la primera colección de poemas (1980), se titule *Disturbios del conocimiento*? ¿No es el título ya una incitación a alterar el conocimiento? ¿No es elocuente que en la segunda colección, *Duelo en el Valle de la Muerte* (1986), encontremos versos de tan desgarradora intensidad como los siguientes?

En remotas gargantas
escuchas los indefensos sones del desaliento.
Después, sin embargo,
al recordar aquel anhelo primigenio
que llenó el vacío de tus horas,
al contemplar los resurrectos destellos
de la promesa que siempre revive,
al percibir tu piel
un tierno temblor por lo que nunca será,
se renueva en ti aquel secreto coraje
que hace arder el hombre en lo divino[4].

Sí, es elocuente. ¿Cómo entender esta concepción del hombre sin la arrebatadora intensidad del disturbio? Un hombre que está al borde de la sin-razón. Ése es el riesgo que asumen los más osados, no puede ser de otra manera. El conocimiento implica, también, un combate feroz dado que «la naturaleza de las cosas suele estar oculta»[5] —¿Heráclito?—, e, intentar desentrañar su rostro verdadero conduce al filo de la locura. Así, finalmente, Bruno alcanza la lucidez de los locos fundiéndose con la negrura de la noche. Con la prosa poética más espeluznante y delicada, Argullol escribe el canto final de Bruno. Merece la pena transcribirlo entero:

Escucha noche, escucha al gran amante
tiernamente perdido en tus brazos maternos.
Óyeme sólo tú, esperanza única del que ansía la luz.
Acaríciame sólo tú, dulce tiniebla del peregrino.
Comprende tú, tan sólo, las razones del pródigo
deseoso de desprenderse de sus últimos bienes
antes de encaminarse por la austera senda de la ausencia
¿Quién soy, dirás, para permitirme tales palabras?

[3] *Argullol,* op. cit., *pág. 89.*
[4] *Rafael Argullol,* Duelo en el Valle de la Muerte, *Madrid, Ayuso, 1986, págs. 49-50.*
[5] *Heráclito en* Los filósofos presocráticos, *trad. C. Eggers y V. Juliá, Madrid, Gredos, 1979, pág. 273.*

¿Hace falta que mis labios pronuncien en voz alta
aquello que en silencio te han dicho tantas veces?
Soy el que ama demasiado, tu hijo predilecto,
criado por tus pechos, crecido a tu sombra.
El que te ha cantado fervorosamente desde los primeros días,
el que quiere asesinarte para liberar su corazón.
Oh madre, a los nocturnos nos has hecho opulentos,
plenos de vida, gigantes ávidos de amar.
En nosotros has amamantado una estirpe guerrera,
ciegamente dispuesta, tenaz hasta la extenuación;
en nosotros has experimentado tu propio poder
cincelándonos como inquietas criaturas con envoltura humana.
Por ti, por tus dones hemos caminado sobre la tierra
con un impulso distinto al de los demás hombres,
uniendo el desdén al entusiasmo, la carcajada a la ira,
el violento esfuerzo por transtornar el mundo
a la inocente contemplación de una hermosura suprema,
siempre confiando al mañana, la furiosa acometida del presente,
Siempre otorgando al ayer la siembra jamás cosechada.
Oh madre, a los nocturnos nos has creado altivos,
orientando perpetuamente nuestros ojos hacia el cielo,
prohibiéndonos, sin embargo, la visión terrestre.
Nos has concedido saber lo que podemos ser,
pero negándonos vivir lo que somos.
Y así nosotros, tus vástagos, somos como el vigía
impacientemente encaramado en lo más alto del mástil
día tras día oteando los horizontes
hasta que su vista se nubla sin divisar costa alguna.
Somos como el león que, en su nostalgia de la selva,
corre de un lado a otro de su jaula
descargando contra los barrotes coléricos zarpazos
hasta que, al fin, el aliento le abandona
y cede taciturnamente a la inanición.
¿Me has reconocido ya, noche, como parte de tu carne?
Soy el alma que ama demasiado, el que te ama a ti
por haberme engendrado con tu amor cruel.
Soy el que con obediencia filial he cumplido
aquel terrible mandato que me alejaba del afecto humano
para acercarme a la belleza del hombre.
En mí hallaste al enamorado que deseabas;
ahora debo alzar tu mandato contra ti.
Ahora debo extirpar de mí tu carne,
asesinar en mi espíritu tu espíritu
para abrirme enteramente a la luz
y arrastrar hacia ella todos los instantes de mi existencia.
Escucha noche, escucha al gran amante
tiernamente perdido, por última vez, en tus brazos maternos[6].

Apurar hastas las heces el agridulce contenido de la existencia es tarea de este hombre. Movido por pasiones irrefrenables, persigue la belleza aunque sea en instantes fugaces y cuando ésta es vislumbrada, es como un relámpago que traspasa su ser. Pero la belleza fomenta el juego más cruel, infundiendo la vana ilusión de su posesión, ya que se mantiene, siempre, no sólo inaccesible sino que su fulgor hace

[6] *Argullol,* op. cit., *(1), págs. 249-250.*



desvanecer, incluso, al propio hombre. «Cuando contemplamos sin prejuicios la belleza planea sobre los hombres y les fomenta la ilusión de que convive con ellos; sin embargo, siempre está más allá de ellos. Siempre»[7]. Las palabras de Bruno son el dardo más certero. Por eso, el creador será un buscador infatigable de belleza porque en ella la condición humana se diluye y, por un instante, cree ser un dios: «El gran artista realiza una obra maestra, se siente dios y crea dioses. Por un momento es eterno porque sueña moldear algo eterno. Y por ese momento renuncia a su condición humana»[8]. Apreciamos, pues, cómo Argullol describe a un hombre que, a través de la belleza, anhela la inalcanzable divinidad. Pero este hombre descrito en sus textos es, ante todo, un luchador urgido a vencer las dificultades que la vida le depara. Movido a la acción permanente, es un espíritu insatisfecho anhelante de perfección. Así son presentados Leonardo y Tomás, héroes de *Lampedusa* (1980) y de *Desciende, río invisible* (1986). El primero, impelido tras una belleza imposible; el segundo, de antemano derrotado por una enfermedad mortal. Ciegamente entregados, ambos, a la pasión de vivir, al mundo, aunque éste sea, al decir de Tomás, «la resaca de un dios borracho. Una resaca bien fastidiosa, por cierto»[9]. Sin embargo, inmersos como están en el mundo, se sienten ajenos a él. Solitarios, recorren la vida para hundirse en las raíces que la sustentan, guiados —como Bruno— por un sino que acaba en la nada más brutal: «Tú no deseas vivir la vida apaciblemente, gustando de sus frutos y sorbiendo sabiamente sus placeres. Tú eres de los otros, los que quieren más, consiguen menos y acaban en nada»[10].

¿Quiénes son los que desean «vivir la vida apaciblemente»? Si Leonardo, Bruno y Tomás son reflejo del hombre que Argullol perfila en sus escritos, serían pálida imagen si no tuvieran dignos rivales. Así, Argullol traza personajes que den réplica y sostengan la intensidad del combate, contragolpeando las embestidas de los inagotables luchadores. Podemos afirmar que los textos de Argullol se construyen a modo de duelo, en los cuales cada fuerte tiene su contrafuerte, el anverso su reverso, la réplica una apropiada contrarréplica. Asistimos a incesantes confrontaciones entre la conformidad y la disconformidad, la vulgaridad y la excelencia, el orden y el caos, por señalar algunas. Estas luchas dan inusitada consistencia a la escritura. El lector se sume en un ritmo trepidante. El resultado es una tensión asombrosa donde apenas hay lugar para el respiro. Se consuma, finalmente, la tragedia porque el destino de los hombres está marcado por la fatalidad, sucumbiendo los tres, inexorablemente, al mismo.

Se da, además, otro rasgo específico en los personajes de Argullol: la soledad más radical. El hombre teme encontrarse consigo mismo. Únicamente los más fuertes —«o, como antes solía decir Tomás, la noche sin mañana a la que sólo pueden apostar los fuertes»—[11] emprenden el camino hacia sí mismos, sumergiéndose en corrientes farragosas, en una vida sin amanecer. La soledad es potencia de construcción y aniquilación, compañera fiel. Sus aliados, armados con la desnudez del ser, siegan de su camino la estulticia de la debilidad. Ellos, tan sólo ellos, son capaces de aceptar lo que los otros rechazan y rechazar lo que los demás aceptan. Son héroes solitarios

[7] *Argullol,* op. cit., *(1), pág. 185.*

[8] *Argullol,* op. cit., *(1), pág. 185.*

[9] *Rafael Argullol,* Desciende, río invisible. *Barcelona, Destino, 1989, pág. 117.*

[10] *Argullol,* op. cit., *(1), pág. 88.*

[11] *Argullol,* op. cit., *(9), pág. 133.*

plenos de furor que mantienen las espadas en alto, sin ceder un milímetro, a pesar de conocer lo inútil de su combate. Se saben criaturas de una tragicomedia, de la carcajada espasmódica de los dioses, y ante la broma cruel de la existencia, aceptan el reto, entrando en la contienda y vociferando el más terrible de los gritos, el que desvela el horror de su condición: «Mi duda es si mi grito será lo suficientemente fuerte para que al escucharlo pueda llegar a saber, por fin, quién soy»[12].

Podemos establecer algunos rasgos comunes a Leonardo, Bruno y Tomás, seres creados por la imaginación de Argullol, espíritus insatisfechos, buscadores insaciables de perfección, solitarios e indómitos. Pero resta, aún, uno primordial, su perpetuo nomadismo. Los tres son nómadas que no hallan «satisfacción en el permanecer sino en el llegar y en el partir, actos supremos de la fugacidad y, por tanto, los únicos capaces de combatir la imperennidad de la existencia»[13]. Ajenos a cualquier patria —«si siempre me fue difícil considerar que formaba parte de eso que llaman una patria, a estas alturas todavía me es menos fácil, sentirme español o de cualquier país»—[14], extranjeros en cualquier sitio, en incesante movimiento —«sólo me encuentro bien moviéndome de un lado para otro»—[15], desarraigados pero despiertos a lo desconocido —cualidad de los que se saben de ningún lugar—, errantes, en exilio continuado, descubren la condición desnuda de la vida. Es obvio, pues, que el viaje acompañe a los protagonistas de Argullol. Pero éste se cubre con un doble sentido: el primero, de carácter interior, donde el hombre se busca a sí mismo para encontrar al Hombre, donde remover lo recóndito de la existencia a partir de la propia existencia. El segundo, cuando el viaje cobra un sentido geográfico, dirigido hacia aquellos lugares en donde la búsqueda cobra mayor autenticidad: parajes solitarios, exóticos, desiertos donde la zarpa del progreso no ha dejado su impronta. Así en *Lampedusa* o en las tierras del desierto californiano de los versos de *Duelo en el Valle de la Muerte*. El narrador de *Lampedusa*, forjado en los ideales griegos —«Grecia era mi alma, griegas las ilusiones de mi vida, griego mi ideal»—[16] emprende viaje hacia esta isla mediterránea descubriendo la belleza esencial: «Acaso se afirmará: es difícil descubrir la belleza en este pedazo de roca. ¡Nada tan mezquino! La belleza se halla aquí en forma superior, incorpórea, ajena a la materialidad, inaprensible a nuestros acomodaticios sentidos. Pues es la belleza esencial, aquella que perpetuamente se crea desde la semilla de la devastación»[17]. Tendrá que situarse, para ello, al borde del abismo venciendo todo el horror.

Bruno inicia su singladura en la Camarga francesa, acabando sus últimos días, antes de entrar en la lucidez de la noche, en un monasterio cerca de Alhacén. En él inicia el aprendizaje que le conducirá al conocimiento final, a la eternidad, libre de toda atadura, reposando, por fin, en el seno materno: «Demasiado tiempo he sido un hijo pródigo, errante en caminos pedregosos y desiertos. Ahora quiero responder al llamado amoroso de quien me espera. Ahora parto al seno materno sin otro anhelo que reposar. Ahora sé que caminaré por estas alfombras de nieve tendidas ante mí. Caminaré por la noche de los montes y escalaré cimas. Y allá en lo alto, sin mirar

[12] *Argullol,* op. cit., *(1), pág. 27.*

[13] *Rafael Argullol,* Lampedusa, *Barcelona, Montesinos, 1981, pág. 8.*

[14] *Argullol,* op. cit., *(1), pág. 13.*

[15] *Argullol,* op. cit., *(9), pág. 117.*

[16] *Argullol,* op. cit., *(9), pág. 17.*

[17] *Argullol,* op. cit., *(9), pág. 126.*



ya nunca hacia atrás, ajeno ya a la tiranía del tiempo, recibiré el beso del sol y gozaré con el recuerdo de los hombres que me han precedido y con la esperanza de aquellos otros que no tardarán en acompañarme. Soy feliz porque ahora sé que el desvarío del hombre es limitarse a ser hombre y su sabiduría alzarse por encima de su propia condición para llegar a ser dios»[18]. Bruno es la lucidez extrema: la imagen acabada del hombre que ha vencido su condición. Cuando se da cuenta de que no tiene otra elección, rechaza, radicalmente, la realidad aparente, y despojado de cualquier atisbo de humanidad, entra en la nada. No es extraño el auténtico pánico que las huellas de su desaparición deja en los demás hombres. Lo que para los otros es locura, para él es la posesión definitiva de la felicidad. Eufórico, dirige sus pasos por la noche sin amanecer, hacia el lugar de los elegidos donde podrá degustar, finalmente, la plenitud primigenia.

Tomás entabla, quizá, la contienda más desesperada. Su vida se desliza, inevitablemente, en el vértigo de la aceleración final. La enfermedad se ha apoderado de su cuerpo sin permitirle escapatoria posible. Consciente de su situación, no atiende a ninguna esperanza de curación. Tampoco se resigna al curso de los acontecimientos y planta cara a la muerte inminente. Argullol nos presenta, con Tomás, un rostro distinto como destino: fatalidad. Tomás deberá lidiar con ella, luchar contra un imposible. En su última travesía, reclama la complicidad de Gabriel, de la amistad. Juntos arrancan en un viaje hacia el postrer confín. Entonces Argullol, magistralmente, nos presenta Tarifa, nexo de convergencia entre el viaje interior y exterior, lugar fronterizo, lleno de luz, corrientes impetuosas, donde dilucidar el instante final. Para Tomás será ese último instante, el crucial en su existencia. Intuye que podrá vislumbrar, por un segundo, su vida entera. De este modo, la memoria se convierte en juez máximo y dios todopoderoso:

> He meditado mucho acerca de cuál era este momento y ahora creo saberlo. Debe de haber un instante, un segundo, una fracción de segundo antes de la muerte en que la memoria es la circunstancia suprema de nuestra vida. Es nuestro auténtico juicio final. La memoria de nuestra existencia, agolpada en ese pequeño instante, es el dios todopoderoso que salva o castiga.
> La voz de Tomás vacila:
> Me gustaría que tú fueras el testimonio de ese momento[19].

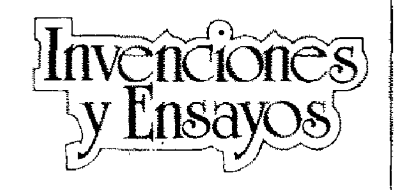
Gabriel, involucrado en el devenir de los acontecimientos, temeroso del papel que destino le ha designado —ejecutor final—; sin todavía saberlo, se ve arrastrado por una fuerza que desconoce hacia un imprevisible desenlace[20]:

> Tomás ya no disimula que está hablando de sí mismo. La Enfermedad le incita a un nomadismo arriesgado mediante el cual cualquier movimiento es una huida y cualquier refugio es una frontera. Su insistencia a este respecto, roza el paroxismo. ¿Huida hacia dónde?, ¿frontera de qué? En ningún momento, durante estos dos meses, ha querido atender a expectativas de curación. No ha querido oír hablar de ello. Y, sin embargo, tampoco acepta resignadamente el curso de lo que llama su mal. Quizá sigue confiando en su voluntad frente a su mismo cuerpo, como si se tratara de establecer un desafío entre ellos. Si es así, ¿cuál es el próximo paso? Nuestro

[18] *Argullol*, op. cit., *(1)*, *pág. 251.*

[19] *Argullol*, op. cit., *(9)*, *pág. 50.*

[20] *Argullol*, op. cit., *(9)*, *pág. 128.*



viaje, estoy seguro, forma parte de él. También yo. Desde un principio lo he sabido y lo he aceptado, aunque desconozco mi función. ¿Respirar asimismo, como él, este aire fronterizo?

Tomás necesita estar en incensante movimiento. Su huida es siempre hacia adelante, la enfermedad apremia. Arrastrado por el desarraigo completo, es el nómada perfecto. No pertenece ya a ningún lugar y en su territorio se ha desdibujado todo entorno. El viaje, únicamente, el viaje le ayuda en la acometida final. Tomás representa el espacio de frontera. Su combate se libra al límite de sí mismo, apurando al máximo, utilizando las armas de que dispone en un viaje sin retorno. Necesita hacer recuento de lo que ha sido, intentar detener, de alguna manera, la vida que se le escapa. También, requiere imperiosamente, un cómplice que lleve a cabo el gesto final:

Mi dedo índice rodea suavemente el gatillo mientras retumba en mi cabeza una carcajada. Tomás diría: la carcajada del dios borracho.

El viento se ha calmado de repente. Disparo[21].

3. El Héroe y el Único

Con Leonardo, Bruno y Tomás ensamblamos una concepción de hombre: el héroe. Descubrimos en los tres sus características fundamentales. Sin embargo, en cada uno de ellos se manifiesta de modo singular algún rasgo fundamental. Leonardo es un buscador de belleza, Bruno ansía conocimiento. Tomás es la fugacidad. Cada cualidad tiene un trasfondo distinto. El de la belleza es el abismo; el del conocimiento es el simulacro; el de la fugacidad, la frontera. Así, pues, el uno se da con el otro, y, por consiguiente, no hay belleza sin la contemplación del abismo, conocimiento sin simulacro, fugacidad sin frontera. Pero podríamos cambiar, indistintamente, de cualidades sin producir gran quebranto porque a Leonardo, también, le impulsan conocimiento y fugacidad. ¿No es acaso la belleza el conocimiento más fugaz? Bruno es, asimismo, un buscador de belleza, ¿cómo alcanzar sino el conocimiento? Tomás es la fugacidad porque desea detener ese instante ese conocimiento donde está condesada su vida entera. Podríamos seguir intercambiando atributos entre los distintos protagonistas descritos por Argullol, y, al final, encontrarnos con la figura completa del héroe. En este factible intercambio entre las cualidades de los distintos protagonistas y con esta configuración global que, a través de los mismos, podemos hacer de la figura del héroe, Argullol consigue cotas creativas, realmente, encomiables. Sí, los personajes de Argullol tienen el estigma del héroe. Marcados por un destino trágico, están abocados a un imposible de alcanzar: un Único.

Para hallar la explicación, permítaseme entrar en un registro distinto, aprovechando la ductilidad de la obra de Argullol, pero de igual sintonía. La encontramos en los ensayos de Argullol, principalmente, en *El Héroe y el Único (El espíritu trágico del Romanticismo)* (1982), sin duda, uno de los estudios mejor logrados, en lengua castellana, sobre el romanticismo.

[21] *Argullol,* op. cit., *(9), pág. 163.*



El universo creativo de Argullol tiene en el romanticismo y en la figura del héroe —según mi parecer— discutible, sin duda, dos de sus ejes fundamentales. Argullol ha dedicado parte de su estudio al espíritu romántico. No nos puede extrañar, pues, que los personajes que él crea estén impregnados de este espíritu.

El Héroe y el Único está dividido en tres grandes apartados: el primero, «Introducción: El Resurgimiento del Yo», nos introduce, como el título indica, a la idea del Yo. El Yo que tuvo su punto de arranque en el Renacimiento y con el romanticismo uno de sus momentos más brillantes, influyendo, decisivamente, en la formación del espíritu moderno: «Antes del Romanticismo, el Renacimiento fue el gran momento histórico de eclosión del Individuo. Por eso sería bueno retener de manera permanente al juzgar la formación del pensamiento moderno, la idea de que el Romanticismo fue en gran parte renacentista, y el Renacimiento, en enorme medida, romántico»[22]. El Yo es la gran conquista romántica.

Supone una manera distinta de ver el mundo, una revolución radical cuyo centro es la conciencia. El hombre toma posesión de sí, indagando en las raíces de su interioridad y erigiéndose en análisis de sí mismo. Con este esfuerzo, el romanticismo pone al descubierto una sensibilidad diferente, un hombre que vive el conflicto radical del pensamiento trágico moderno:

> En la insuperable combinación de desencanto y energía, de destrucción y de innovación, de patetismo y heroicidad, en la profunda percepción de lo limitado de la condición humana y en el imposible titanismo hacia lo infinito, se puede reconocer que el movimiento romántico es la auténtica raíz de todo el pensamiento moderno[23].

En el segundo apartado, «El Yo Heroico-Trágico de la Razón Romántica: Hölderlin, Keats, Leopardi», Rafael Argullol traza la singladura de los poetas y pensadores que adoptaron la razón romántica. Su investigación se sustenta, fundamentalmente, en las obras de Hölderlin, Keats y Leopardi. Ellos fueron los que mejor mostraron, en sus escritos, el conflicto entre el Héroe y el Único. El héroe es el hombre que al descubrir la conciencia, palpa la limitación de la condición humana, pero aun así, no ceja en su empeño por alcanzar lo imposible, representado por el Único. En el caso de Empédocles, héroe hölderliano, es mediante una instancia mítica personal —el «Espíritu de la Naturaleza»— donde el Único toma forma. Con ella intenta superar la tragedia del hombre. Como bien demuestra Argullol, Hölderlin encuentra en la tragedia griega —Sófocles, principalmente— (Shakespeare, Keats) y en Platón, los referentes básicos para construir su obra. Pero, en su análisis, Argullol, con razón, va más allá: «...pudiendo afirmarse sin exageración alguna, que es imposible encontrar ningún poeta, afín al pensamiento romántico, que no hubiera introducido en varias de sus obras argumentos de corte platónico»[24]. Vemos, pues, patente la importancia de Platón y la tragedia para el espíritu romántico.

¿En qué consiste el héroe? La figura del héroe es extensamente trabajada por Argullol. Entre los rasgos que describe de la figura del héroe, si hay alguno que lo caracteriza de modo peculiar, es su disposición de combate. Por ello, Argullol pone

[22] *Rafael Argullol,* El Héroe y el Único, *Madrid, Taurus, 1982, pág. 13.*

[23] *Argullol,* op. cit., *(22), pág. 34.*

[24] *Argullol,* op. cit., *(22), pág. 53.*

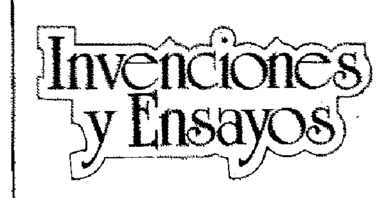


especial énfasis en el término heraclitiano Πoδεμos —¿polémica?— que no significa, en la acepción griega, otra cosa que combate ante la resignación y la impotencia. Denota, pues, «una concepción trágica de la vida, frente a la tragedia de la vida»[25]. El héroe lucha, denodadamente, frente al mundo que le rodea pero, sobre todo, lucha consigo mismo. Asistimos, pues, al nacimiento del espíritu trágico moderno porque el hombre heroico ha tomado, definitivamente, conciencia de sí. Y al hacerlo, inaugura, de este modo, las contradicciones inherentes a su condición: entre el ser y el no ser, el vacío y el anhelo de plenitud, la construcción y la destrucción, entre otras. Contradicciones todas ellas constituyentes e ineludibles de la condición humana, y que en su extremo último, son fuerzas para «el asalto del cielo». Es la fricción producida por la discordia entre opuestos —¿Anaximandro?— la fuerza que impulsa al héroe. En un subapartado —«Hölderlin, el griego»—, Argullol explica las razones del porqué el poeta alemán vuelve su mirada hacia Grecia, curiosamente, donde nunca estuvo. Y no sólo eso, sino que además deseó para sí un «alma griega». No puedo dejar de recordar, en este punto, las palabras de Leonardo, héroe de *Lampedusa,* cuando manifestaba: «Grecia era mi alma», como tampoco olvidar su afán de belleza, que también lo fue tanto para Hölderlin como para Keats.

El poeta inglés constituye el segundo enclave investigado por Argullol en el recorrido por el espíritu romántico. En Keats se da también «la tensión entre el hombre heroico que desafía la fragmentación del mundo desafiando por tanto a la humanidad misma que se halla complacida o resignada ante tal situación su inalcanzable anhelo de plenitud»[26]. Sin embargo, este poeta radicaliza más sus postulados respecto a Hölderlin. Para Keats, como nos apunta Argullol, su lema casi único era: «Beauty is truth»; La Belleza se convierte en la aspiración legítima del héroe. De esta convicción rezuma la poesía de Keats. Su pensamiento poético añade un elemento más: el éxtasis. La poesía ha de tener la capacidad de trasladar al lector a otro mundo, al de la Belleza. De hecho, ha de enajenar al hombre, sacarlo obviamente —a través de sí— fuera de sí. El héroe, en su búsqueda, también, ha de sentirse arrebatado, fuera de sí, para alcanzar su posesión. Entendemos ahora mejor por qué Leonardo se acerca al vértice del precipicio donde puede vislumbrar el Horror y la Belleza esencial. Asimismo, como Bruno, loco para los demás, en el instante de su máxima lucidez —en persecución de la verdad— entra despojado, desnudo de su condición, en la noche sin aurora. Ellos son también, a mi entender, héroes románticos. Argullol va explicitando en sus escritos otra tragedia, la del héroe moderno.

Siguiendo el hilo de su investigación, Argullol presenta al tercer gran romántico: Leopardi. Si Keats supone, en la concepción heroico-trágica, un eslabón de instancia superior respecto a Hölderlin, con Leopardi alcanza su máxima expresión: «El Yo heroico-trágico, tan vigoroso en Hölderlin y Keats, alcanza con el poeta italiano su más deslumbrante y desoladora cima: en la conciencia absoluta de su soledad en la percepción —tan dolorosamente física— de su condición efímera...»[27]. El héroe romántico, con Keats, no sólo toma conciencia de sí, sino que su tragedia viene marcada

[25] *Argullol,* op. cit., *(22), pág. 57.*
[26] *Argullol,* op. cit., *(22), pág. 81.*
[27] *Argullol,* op. cit., *(22), pág. 123.*



por la soledad más radical y el convencimiento de su caducidad. He señalado, en líneas precedentes, cómo la soledad está presente en los personajes de Argullol. Esta soledad que es, en ocasiones, una ruptura total con el mundo; en otras, consecuencia del que se percibe distinto del resto. Rasgo y actitud decididamente heroica. Probablemente, sea Tomás el personaje que más diáfanamente demuestre esta postura. Al fin y al cabo, siente en su carne cómo la enfermedad le va aniquilando. Y esta evidencia física, reconocida en el dolor, le acerca más al héroe trágico-romántico.

Este excelente ensayo del que yo he hecho aquí una brevísima referencia, al que sólo una lectura en profundidad (obviamente, animo encarecidamente a la misma) haría justicia, finaliza con un tercer apartado que da título general a la obra. A su vez, está subdividido en tres subapartados: a) Dioses románticos; b) El hombre escindido; c) Héroes románticos. En el tercero, se apuntan ideas que, posteriormente, conformarán los héroes descritos por Argullol. Quisiera referir un ejemplo, nada más, con el titulado, «Héroes Románticos: el Suicida». Argullol lo inicia de la siguiente manera: «Todos los caminos románticos conducen a la autodestrucción»[28]. Un poco más adelante: «El suicidio convierte al romántico en definitivo dueño de sí. La autodestrucción le remite al pleno dominio de su identidad»[29]. Para ratificar la primera afirmación, la muerte de Tomás producida por un disparo de Gabriel. La segunda, la desaparición de Bruno sin dejar apenas rastro alguno. No hay finales más destructores, ni más plenamente posesivos de sí que estos escritos por Argullol. ¿No estamos, por tanto, ante héroes románticos?

Estoy persuadido de que el universo creativo de Argullol encuentra en el espíritu del romanticismo su más adecuada inspiración. Los personajes de Argullol son héroes de la tragedia moderna. Seres escindidos, románticos, abocados al combate permanente consigo mismos y con el mundo humano que les rodea. En definitiva, héroes y únicos como lo fueron Empédocles, Hamlet y Fausto. Bruno, Leonardo y Tomás son sus herederos legítimos. Argullol es, consecuentemente, continuador de aquellos más arriesgados que intentaron plasmar en sus obras el combate por la creación.

El estudio de nuestro autor sobre el tema se complementa con un texto realmente estupendo: *La atracción del abismo (Un itinerario por el paisaje romántico)*, 1983. Resultado, como él mismo reconoce en la introducción, de «El Héroe y el Único». Los artistas toman el relevo a filósofos y poetas. Uccello, Piranesi, Goya, Munch, entre otros. Pero, sobre todo, Constable, Friedrich y Turner serán objeto de análisis, mediante un itinerario personal al que somos invitados. En los cuadros que estudia podemos contemplar cómo el paisaje se hace trágico, dado que manifiesta la ruptura entre el hombre y la naturaleza, o cómo la fugacidad de la existencia queda simbolizada en las ruinas: «...testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad»[31]. Se tratan, también, otros temas eminentemente románticos, como el inconsciente, el sueño, la noche —¿otra vez, Bruno?—, o, el viaje expresado por Argullol en hermosísimas palabras, muestra magnífica de la finura de su escritura a la hora de expresar una idea: «El romántico viaja

[28] *Argullol*, op. cit., *(22), pág. 306.*

[29] *Argullol*, op. cit., *(22), pág. 307.*

[31] *Rafael Argullol*, La atracción del abismo, *Barcelona, Destino, 1991, pág. 21.*



hacia afuera para viajar hacia dentro y, al final de la larga travesía, encontrarse a sí mismo»[32].

En 1982 publica *El Quattrocento (Arte y Cultura del Renacimiento italiano)*, estudio breve sobre el tema. Tres años más tarde, *Leopardi (infelicidad y titanismo)*, introducción al poeta italiano que incluye una antología de textos. Bajo el título genérico de *El territorio del nómada* (1987) recoge una serie de ensayos cortos escritos entre 1982 y 1987 en los que presenta «el territorio del artista moderno, el espacio interno, lleno de brumas y antagonismos, en el que se desarrolla la confrontación entre arte y mundo»[33]. Novalis, Munch, Kafka, Beckett... Quisiera resaltar, especialmente, el dedicado a Luis Cernuda: «Cernuda romántico», donde Argullol explica las razones del porqué al poeta sevillano se le puede considerar un romántico más, dentro de la tradición romántica europea, que poco tiene que ver, ciertamente, con la española.

Poco a poco, percibimos cómo la obra de Rafael Argullol se va agudizando, aún diría más, radicalizando hasta llegar al extremo último aquel límite en el cual el creador vislumbra el fin del mundo —la devastación total— como una obra de arte. De este modo, nos va a narrar en su última entrega, *El fin del mundo como obra de arte (Un relato occidental)* (1990), los escenarios e integrantes de este relato occidental.

4. Sentimiento e imaginación

Son dos, hasta la fecha, los textos en clave poética de Argullol: *Disturbios del conocimiento* (1980) y *Duelo en el Valle de la Muerte*, publicado en 1986 aunque escrito en el otoño del ochenta. El primero contiene cincuenta y cinco poemas, escritos entre 1966 y 1980, distribuidos en cinco partes: I. Disturbios del Conocimiento; II. Nostalgias del Héroe; III. Fragmentos del Amor; IV. Nociones de Ética; V. Mediterráneo Destino. *Disturbios del conocimiento*, con sus once poemas, nos transporta a los lugares y protagonistas del sueño de la razón. Referencias a las luchas e itinerarios de los que ostentaron los atributos de la razón. Así, en «Fáusticas» (I): «La destrucción de los caminos» (II), o, «Hölderlinstrasse» (IX) donde el poeta escribe:

...bajo la sombra de los tilos
vuelta hacia mí la mirada de El loco,
con la consciencia feliz y tenebrosa
del fin necesario de la meretriz de Europa.
Lleno de furia y de presencias
levantado el puñal
hacia el corazón del viejo mundo
que a tantos de nosotros
en su derrumbe arrastra[34]

Los siguientes once poemas, «Nostalgias del Héroe», son un canto a la intensidad de la batalla, a las convulsas pasiones resultado de amor, muerte, soledad y destino. Estremecedoramente melancólicos —«Restos del Héroe» (XII)—, desafiantes —«Cosas

[32] *Argullol*, op. cit., (31), pág. 71.

[33] *Rafael Argullol*, El territorio del nómada, *Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 7.*

[34] *Rafael Argullol*, Disturbios del conocimiento, *Barcelona, Icaria, 1980, pág. 22.*



habituales» (XIV)–, desgarradores –«Sueño de mendigo» (XIX)– pero, sobre todo, llenos de un vigor que Argullol consigue transmitir al lector[35]:

Melancolía después de la batalla (XIII)
Ya solo,
alcanzada y perdida la cumbre de tu gozo,
héroe fugaz del amor,
ante ti se ha dado cita
la desolación del despertar incierto.
Atrás han quedado los animales de desmedido instinto,
atrás con sus organismos rotos
por los afanes de tu ambición.
Ciertamente el combate ha redoblado tu soledad.
(Nadie que se haya cincelado a sí mismo
en héroe
escapará a la carroña de lo real.)
En la palma de tu mano, entonces poderosa,
sentiste la caricia de los grandes valles vencidos,
de los portentosos ríos,
de las avenidas interminables enfervorizadas
en tu honor.
Caían, impíamente cortadas por tu músculo,
las ramas bastardas, las flores
que el polvo de los días brutalmente devastó.
¿Existe un sentimiento más noble
que lograr ser guerrero de uno mismo?
¡Oh triste, triste,
forzosamente hay que admitir
que llegaste al umbral del cénit!
¿Mas qué vino luego?
¿Por qué, como antaño,
la cerrada música de la noche es tu aliento
único?
¿No habría sido mejor aniquilar un corazón
que el hedonismo perfecto había proclamado?
Ahora alcanzas a ver
—por una vacilación excesivamente humana—
la exacta dimensión de tu tormento.
La bella historia de tu combate
—sorbida por una carcajada innoble—
nunca se escribirá en la gran Historia;
y esta ventana iluminada por una lágrima
—que, para tu honra, todavía tendrás—
te devolverá a la medida verdadera
de lo que sucede después de la batalla.

No decrece la intensidad en los siguientes poemas –«Fragmentos del Amor»– sino al contrario, aumenta. El centro de ellos, claro es, va a estar en el amor. Sobre todo, en el deseo de amor porque si bien el amor desaparece, cambia, adopta diversas formas, el deseo de su consecución ha de mantenerse incólume. Si el libro en su conjunto rezuma temas románticos, en esta colección lo hace de una manera especial. Sin duda, el «anhelo de» es tema, esencialmente, romántico. El loco enamorado ansía la pose-

[35] *Argullol,* op. cit., *(35), págs. 30-31.*

sión de la «Fugacidad de la Belleza» (XXVII), a través del objeto de su amor, el amado. La tragedia del amor reside en el hecho de que en cuanto los enamorados se satisfacen en su posesión, tras los momentos iniciales de pasión, el deseo desaparece. La tensión del anhelo se ha diluido.

El siguiente apartado —«Nociones de Ética»— recoge once poemas centrados en el hombre. Argullol ensalza las actitudes que alientan a los espíritus más audaces, rechazando las que adormecen al hombre sumiéndole en la resignación. Finalmente, el texto se cierra con «Mediterráneo Destino»: reencuentro con las enseñanzas de un pasado áureo, para que el tiempo corrosivo no destruya nuestros sueños más elevados.

¿Pero quién, entre nosotros,
habrá resistido la doma de los años
y acariciará aún
los caballos de la utopía?[36]

El segundo texto de poesía, «Duelo en el Valle de la Muerte», está estructurado de manera diferente. Contiene siete poemas largos recreando escenarios que nos transportan a los paisajes de abismo y desolación que se pueden contemplar en el Valle de la Muerte. Argullol establece un duelo. Porque se trata, efectivamente, de un duelo del hombre consigo mismo —al igual que sucede en sus narraciones—, entre el hombre y la Naturaleza. Estamos, de nuevo, en el encuadre romántico. Los poemas de Argullol, confrontan al hombre con la soledad y belleza del desierto, con las sensaciones que despierta el ocaso, la muerte y la pasión de vivir. Son el intento por descifrar el enigma del hombre en la memoria de una infancia, irremediablemente perdida, donde los instintos guiaban las acciones, y las sensaciones aún retenían su intensidad más pura. Describe aquel hombre que, a pesar de tormentas embravecidas, no se amedrenta ante los restos del naufragio cubriendo, con la luz de las tinieblas, el sendero de su existencia.

¿Acaso no llamaste hombre
a aquel ser capaz de resurgir
desde la mies de la disgregación,
a aquel que en el último naufragio
aún posee fuerzas para desplegar las velas de su nave
y dirigir su quilla
contra el desprevenido torso de la tiniebla?[37]

El hombre al que tan sólo le restan las sombras de lo que siempre permanecerá:

Sombras, sólo sombras
se acercan a ti como rostros de la ausencia.
Sombras de los días
cruentamente atrapados por la pena,
placenteras sombras
de todo cuanto sorbiste con avidez
en aquellos días que el vino iluminó.
Sombras, sólo sombras
de lo que yace, de lo que palpitará siempre
porque es eternamente irrecuperable[38].

[36] *Argullol,* op. cit., *(35), pág. 89.*
[37] *Argullol,* op. cit., *(4), pág. 35.*
[38] *Argullol,* op. cit., *(4), pág. 48.*



La poesía de Argullol nos muestra a un creador apasionado en su cometido al igual que sucedía en otros escritos suyos. Palpamos en él a un poeta entregado a cada palabra, por cada frase, en cada poema. Sus versos llenos de fuerza transmiten un mundo lleno de riesgos, inquietudes y disputas. Su verbo es directo, contundente, demoledor como el golpe seco, definitivo, con el que un boxeador pone fin al combate. El lector queda preso de desgarros, sensaciones, imágenes desoladoras del naufragio. Su poesía pone rumbo a tierras remotas, mares tormentosos, desiertos de soledad asfixiante, paraísos perdidos donde el hombre libra las batallas más cruentas. Contagia los sentimientos más nobles: actitudes excelsas, pasiones encendidas, sueños imposibles. Argullol desborda la imaginación portentosa de los seres aguerridos. En su poesía reconocemos al poeta brillante, elegido, aquel que fragua de la nada, la palabra más hermosa: la destructora.

5. El fin del mundo como obra de arte

Este apartado toma el título de la última obra de Rafael Argullol subtitulada «Un relato occidental», que voy a utilizar como primera base de referencia a este texto. Y me interesa subrayar sobre todo el término relato que, no olvidemos, según la Real Academia Española de la Lengua, tiene dos acepciones: la primera, «conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho»; la segunda, «narración, cuento». Mi interés viene dado porque el texto de Argullol contiene, efectivamente, conocimiento, ideas. Filosofía, en definitiva. Esta filosofía adquiere la forma de la narración —literatura— porque desarrolla un argumento, «el fin del mundo como obra de arte». En última instancia, sus argumentaciones nos llevan como las filosofías y literaturas mejores, a un referente mítico —¿un cuento?— donde intentar descifrar lo indescifrable: poesía, al fin y al cabo. No me cabe la menor duda de que éste, es el texto más logrado de Argullol. En él, ha conseguido plasmar de forma prodigiosa lo que en textos anteriores se iba, parcialmente, entreviendo. Dos son, a mí entender, los argumentos decisivos para enfatizar la importancia de esta obra. El primero, la forma que ha empleado. Se ha escrito y discutido sobre la posibilidad de un trasvase de los géneros. Son muchos los que piensan que esta interconexión de géneros perjudica a la creación. No es correcto impregnar un género de otro, ¿otros? Es necesario mantener el rigor en los mismos y continuar con la distinción clara entre unos y otros. Existen, por otra parte, algunos autores que mantienen no sólo la conveniencia de una mayor interrelación entre los géneros sino que la consideran del todo necesaria. ¿Por qué mantener géneros estancos? También los hay que dudan de la existencia de los mismos. Se han presentado, como es lógico, argumentos a favor y en contra de cada postura. Es difícil expresar cuál es la posición correcta.

¿Dónde situar la obra de Argullol en esta supuesta controversia? A la luz de este último texto, uno estaría tentado de colocarlo entre los segundos. Pero, francamente,



sería injusto porque hay algo en la obra de Argullol que la hace aparecer como un islote de originalidad dentro del panorama creativo español. Podríamos preguntarnos en qué consiste esta presunta originalidad. Es un interrogante que, en vez de suscitar respuesta alguna, provoca nuevas cuestiones. Sin duda, la forma en que plasma su creación, especialmente en este último texto, tiene que ver con ella. Si intentamos vertebrar esta obra en torno a un género nos resulta del todo imposible. Y, cuando intentamos establecer las relaciones entre los distintos géneros, algo nos falla, no acaba de cuadrar. La sensación que uno tiene es que Argullol ha dado con la clave para realizar una escritura de frontera. Tiene la habilidad para moverse con comodidad dentro de cualquier género pero, al mismo tiempo, es capaz de utilizar distintos géneros sin delimitarse en uno de ellos. Entre uno y otros, ha ido escribiendo en el permanente estado de alerta al que está sometido el hombre de espíritu insatisfecho.

El segundo argumento tiene que ver con el contenido. Ante todo aclarar, por mi parte, que Argullol como hiciera con «La atracción del abismo», realiza —según confesión propia— una selección arbitraria de escenarios y personajes para desarrollar su argumento. Los interrogantes se agolpan: ¿por qué este argumento?, ¿por qué la idea del fin del mundo como obra de arte?, ¿qué extraña fascinación ejerce en nuestro autor el fin del mundo?, ¿cómo entender la obra de arte? Es cierto que a lo largo de la historia occidental podemos encontrar creadores, como los escogidos por Argullol, u otros diferentes, que moldearon esta panorámica final.

¿Estamos ante «otra» visión apocalíptica finisecular? No, rotundamente, no. ¿Qué aporta a nuestro mundo contemporáneo esta idea? Seguramente, la más primigenia de todas. La verdad inocultable para cada hombre: «Deseamos y tememos encontrarnos con nosotros mismos»[39]. Quizá, por eso, hoy más que en cualquier otra época anterior necesitamos estrategias muy precisas para construir las ficciones más perfectas. Puede que la obra de arte se convierta, entonces, en la expresión inacabada de una simulación en la cual ahogar nuestras inquietudes originales, aquellas que nos reconcilian con las actitudes heroicas de los que nos precedieron en el desafío más arriesgado: el de desenmascararnos a nosotros mismos. Es cierto que hoy día podemos asestar, por primera vez, el golpe definitivo a nuestro lugar en el mundo porque nos reconocemos centro del caos. Además, sabemos que nuestra cultura encarna el espíritu de la tragicomedia porque «nunca el hombre había mirado tan lejos como nosotros y nunca todo lo había sentido tan lejos como lo sentimos nosotros»[40]. Ante nosotros se alza la necesidad de crear «un arte capaz de expresar, mediante el hechizo turbador y tranquilizante de sus imágenes, ese viaje iniciático hacia un con-fin del mundo que se ha tornado innombrable e impensable»[41]. Asumir, de nuevo, el viaje iniciático que el hombre ha de emprender como «una aventura desde el corazón del enigma hacia el corazón del enigma, en cuyo transcurso únicamente percibiremos unos vagos latidos»[42].

En esta obra Argullol nos conduce al con-fin de la creación, de la mano de algunos creadores que plasmaron en una obra de arte el fin del mundo. Presenta a aquellos

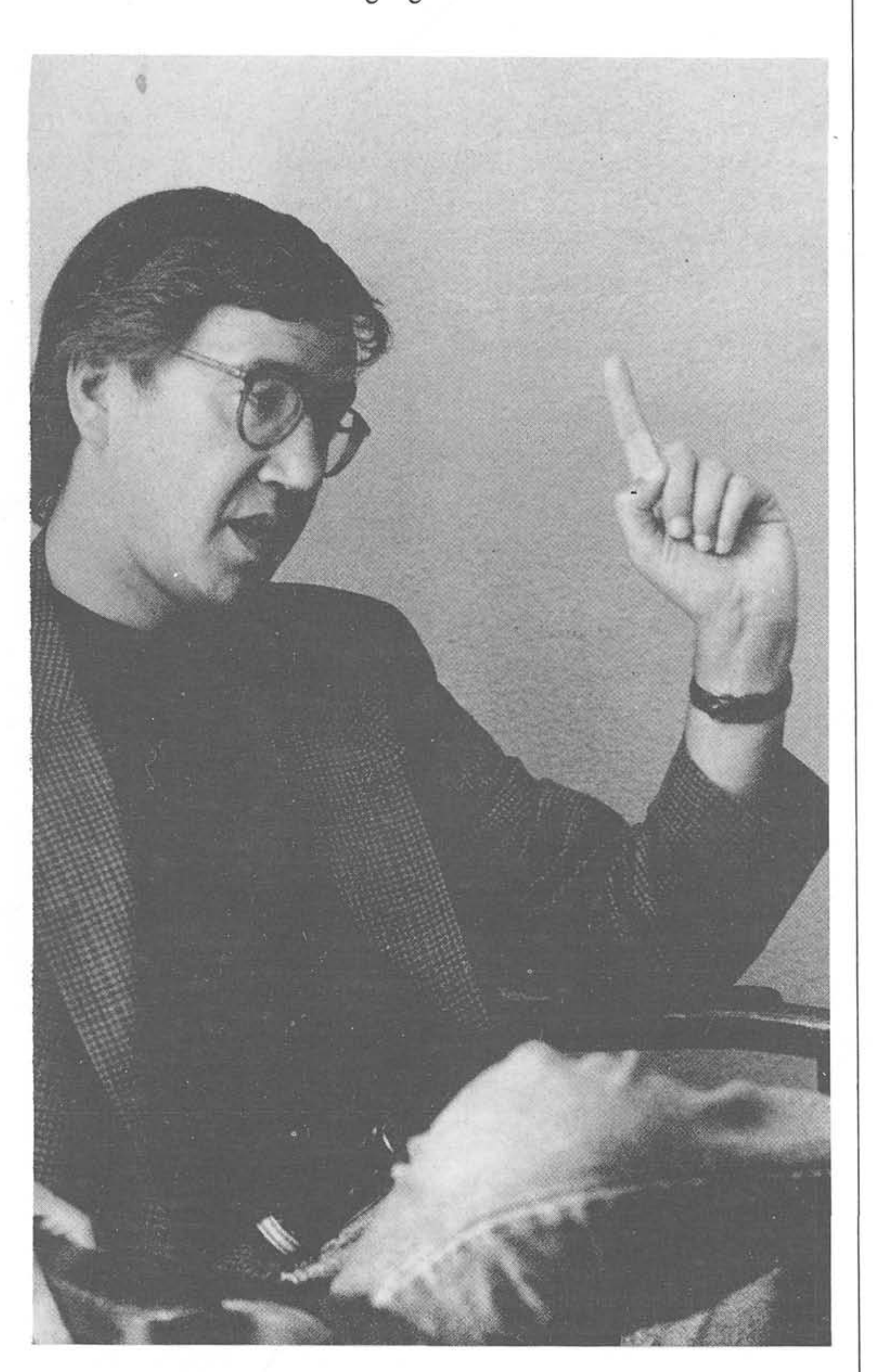
[39] *Rafael Argullol,* El fin del mundo como obra de arte, *Barcelona, Destino, 1990, pág. 157.*

[40] *Argullol,* op. cit., *(40), pág. 154.*

[41] *Argullol,* op. cit., *(40), pág. 156.*

[42] *Argullol,* op. cit., *(40), pág. 153.*

«¿Acaso no llamaste hombre
a aquel ser capaz de resurgir
desde la mies de la disgregación?»



actores que mejor escenificaron con su actuación el gesto creador más devastador. Tras ellos, ¿queda en escena algún resquicio de sin-razón?

6. El creador, corazón del enigma

Son innumerables los enigmas que nuestra contemporaneidad despierta. Son pocos, en cambio, los osados que aceptan su desafío. Rafael Argullol es uno de ellos. La obra de este creador inmerso en su tiempo pero —como el mejor romántico— distante de él, se cierne sobre nosotros con impulso prodigioso. Un escritor que nos propone un descenso a los infiernos como Dante, incitándonos al asalto del cielo como los románticos, que despierta el corazón de nuestras tinieblas, como Conrad. Un creador, en definitiva, que nos pone frente al espejo y nos hace ver esa imagen de nosotros mismos que, seguramente, nunca quisiéramos contemplar: la del *horror vacui* que no es otra que la del reverso de la Belleza esencial. Estas líneas han pretendido ser tan sólo una presentación incompleta a este magnífico escritor que tan sólo una lectura detallada pueda paliar.

Carlos M. Moreno





Aquella noche

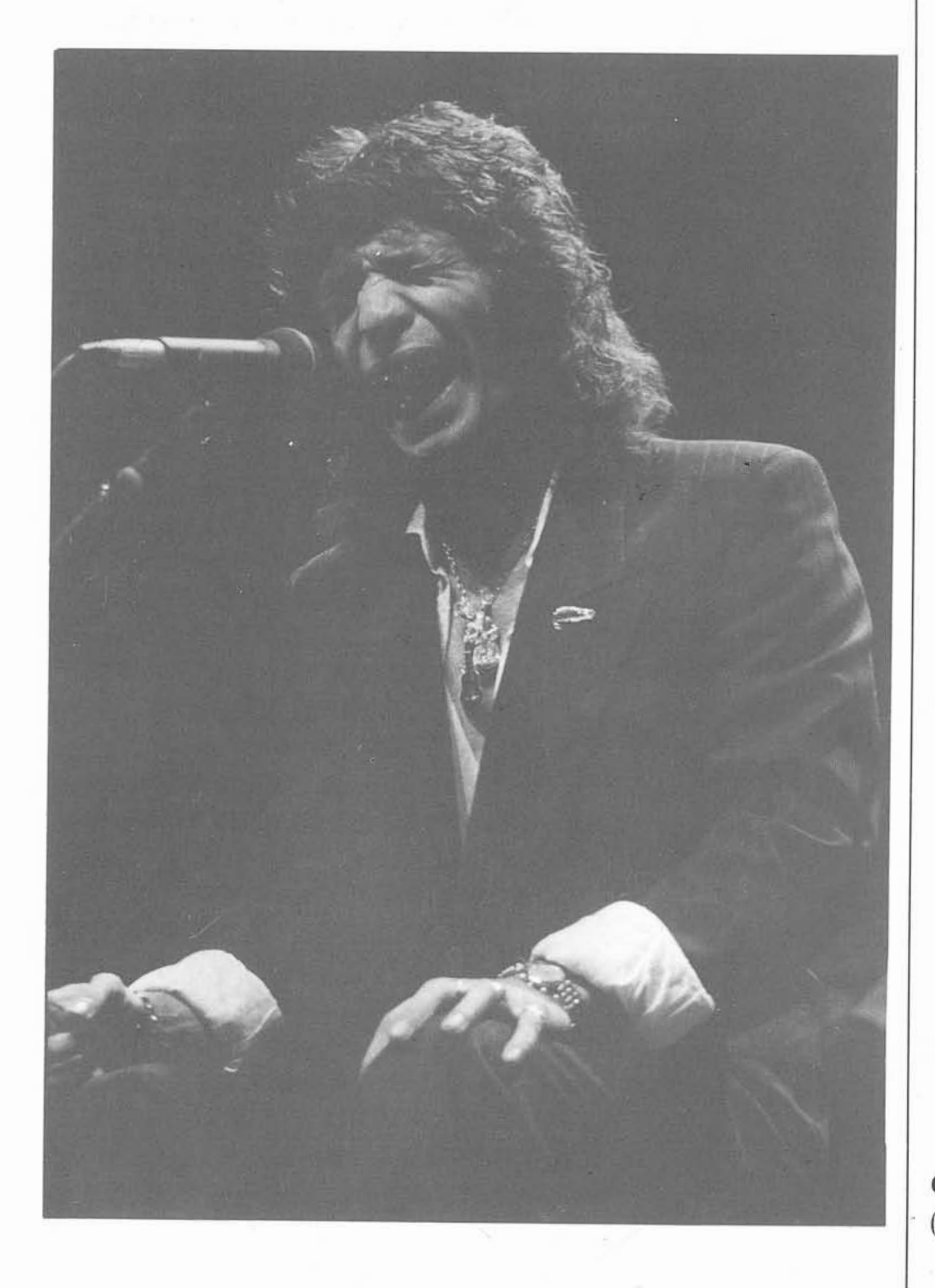
Instantáneamente recordé aquella noche del 29 de agosto de 1969 en la Venta de Vargas. La memoria sabe a veces defendernos de las catástrofes. Cuando me dijeron «Ha muerto Camarón» mi memoria pegó un relincho y me trajo las imágenes en las que permanece un José Monje urgentemente vivo, un José Monje que canta con implacable poderío y que le está rompiendo la garganta a Manuel Ortega Juárez, Manolo Caracol. La memoria se apodera de esas imágenes, se abraza de ellas, le vuelve así la espalda al cadáver de Camarón, caliente todavía. Me llamaron hacia las diez de la mañana, el jueves 2 de julio, hace unos días. Llamaban desde las redacciones de los diarios de Madrid, de Sevilla, de Barcelona, de Bilbao. Llamaban desde las emisoras de radio de muchas ciudades españolas y de algunas emisoras de Francia, de Gran Bretaña, de Japón. Atendí las llamadas y me comprometí a escribir unas páginas para tres o cuatro diarios. Pensé en los medios de comunicación: todos, en España, y muchos en otros lugares del mundo, ocupándose frenéticamente en emitir o preparar información: Camarón había sido tan grande en vida que ahora su muerte era la noticia del día. Había sido tan gran artista que ahora centenares de periodistas corrían a los teléfonos para reunir la noticia de esa grandeza. Hacia las dos y media vino un equipo móvil de Televisión Española para grabar algunas frases y no pudimos repetir la toma porque la grabación tenía que estar en los estudios centrales para ser emitida abriendo el telediario de las tres. Sea breve y rápido, me dijeron. Miré hacia el objetivo: «La voz de Camarón de la Isla fue la voz del infortunio, fue la voz del estrago y fue la voz de la fatalidad. Fue también la voz de la belleza musical y la voz del consuelo. Nietzsche escribió: "Di tu palabra y rómpete". Sólo los artistas de genio son capaces de obedecer ese terrible mandamiento. Camarón fue uno de ellos». Reunieron sus bártulos y partieron corriendo. Los vi marcharse y recordé el rostro angelical del joven Camarón a quien yo había conocido veintitrés años antes, aquella noche. Hacía ya tanto tiempo y era tan joven, tan frágil y a la vez tan poderoso. Había permanecido durante años diciendo su palabra. Ahora acababa de romperse. Recordaba aquella noche en San Fernando. Mi memoria se defendía contra el derrumbamiento de este primo andaluz de Nietzsche.



★

«Di tu palabra y rómpete». Esa frase de Nietzsche estaba dentro del corazón de Camarón de la Isla. Toda su vida cantó su palabra de una manera tan inmediata, tan inexorable, que parece como si siempre hubiera sabido que esa palabra le rompería la vida y en el estallido sobrevendría un reguero de sangre. Hace años, cuando le preguntaron a la cantaora Tía Anica la Piriñaca qué sentía cuando cantaba a gusto, la vieja jerezana famosamente respondió: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre». En este sentido, nadie en nuestro tiempo ha cantado más a gusto que Camarón. Todo en su arte era sanguinario, incluso la ternura, tan fastuosa en su voz. Todo en su arte era trágico. Todos sus sonidos estaban asistidos por el desamparo y emponzoñados por la fatalidad. Cuando en 1934 Federico García Lorca, asomado con el coraje y la sabiduría de la inocencia al abismo del cante flamenco, descubrió que el cantaor sólo puede hallar a su *duende* en el fondo del desamparo, en «las últimas habitaciones de la sangre», Camarón no había nacido todavía. Pero al nacer, nadie sabe cómo, recordó esas palabras de Federico, las hizo suyas y se echó a vivir en la desgracia, en el desamparo; es decir: en la autenticidad. Desde esa autenticidad, que otros llamarán suicida y que nosotros preferimos denominar suntuosa, Camarón llevó al cante flamenco a ese barranco en donde los hombres sólo saben y sólo quieren hacer tres cosas: pedir limosna, pedir socorro y pedir venganza. Limosna contra la soledad radical; socorro contra la turbulencia del sufrimiento de toda conciencia verdaderamente desnuda, y venganza contra este destino (en lenguaje flamenco es más preciso: el sino) que nos pone sobre la vida con ansia de eternidad y de felicidad y que sin embargo nos golpea, nos quiebra y nos mata. El pavoroso siguiriyero Manuel Torre supo que el flamenco está lleno de «sonidos negros». El cante de Camarón era un pentagrama absolutamente enlutado. Incluso en los cantes que llamamos festeros su arte brotaba desde las tinieblas de la desesperación y el desconsuelo. Pocos han visto reír a Camarón. Algunos hemos logrado verle alguna sonrisa. Una sonrisa en la que había muy poca paz y muchísimo desengaño. Era el desengaño de quien en el fondo de su alma ya sabe que todo en esta vida se termina, y la vida también. Era el desengaño de quien no consigue nunca ignorar que somos desvalidos y finitos, que somos casi casuales y que a la muerte no podemos llevarnos ni siquiera una sonrisa de nuestros hijos. El arte de Camarón era un aullido de la filosofía, un monumento a la condición humana, un obelisco a la derrota. Pero también fue un combate extraordinariamente valiente por arrancarle a la fatalidad instantes de eternidad y de belleza. Cada uno de sus cantes es una breve eternidad, cada uno de sus cantes es un suspiro en el que estamos fuera del tiempo, en el palacio en donde el candor, la inocencia y el entusiasmo nos untan pomada en las heridas de nuestro corazón; un suspiro durante el cual conocemos a la felicidad y nos despedimos de ella. Camarón, tremendo filósofo, supo siempre que todo está perdido, pero también, como el ser fraternal que es todo artista de genio, miró a la desgracia a la cara y, apretando

«Ahora nuestro embajador del dolor se ha muerto,
y el infortunio nos cubre como una náusea de desolación.»



Camarón de la Isla
(Foto: Michel Dieuzaide)

los dientes y los puños, se abrazó a ella para conmoverla y la besó en la boca para convertirla en una amante sombría y acongojada. Cada cante de Camarón fue un beso del artista en la boca de la desgracia. Por entre la saliva de ese beso horroroso y maravilloso se derramaba su cante flamenco, horroroso y maravilloso. Lo escuchábamos horrorizados y maravillados. Mientras oíamos esos cantes éramos momentáneamente inmortales. Camarón decía su palabra rompiéndose, y esa fractura estañaba las nuestras. Su desconsuelo era consolador. Su desesperación apaciguaba. La infinita tristeza de su voz ponía en nuestros silencios la reparación del sosiego. Alguien, Camarón de la Isla, sufría por nosotros, y esa generosidad nos liberaba de nuestro infortunio. Ahora nuestro embajador del dolor se ha muerto, y el infortunio nos cubre como una náusea de desolación. Nos hemos quedado un poco más solos de cuanto siempre lo estuvimos, con unas cuantas grabaciones entre nuestras manos absortas. Y con una pena tan irreparable como es irreparable nuestra gratitud: sabemos que nuestra orfandad siempre estará desbaratada por el honor de la memoria. Cada vez que lo recordemos volveremos a ser inmortales. Camarón ha muerto y no ha muerto.

★

Nuestro embajador del dolor. Es verdad: él era uno de nuestros embajadores del dolor. Cantó con un dolor tan generoso (qué esencial generosidad la del conocimiento del dolor convertido en obras de arte) que su cante se iba constituyendo en un abecedario con el que deletrear nuestros propios pesares. Normalmente, el sufrimiento es una brutalidad que nos desprecia y nos vuelve la espalda para que nuestras heridas tengan incluso la pus de ser indescifrables. Pero de pronto una obra de arte se enfrenta a la desventura, le llama la atención, la agarra por el hombro y la obliga a volver la cara, a dar la cara. Y entonces, con la ayuda de una obra de arte, podemos ya deletrearle a nuestra desventura sus sílabas umbrías, y nuestra identidad se va haciendo más clara. No menos dolorosa, pero sí más diáfana: y dejamos de ser los esclavos de nuestra desventura para empezar a ser sus herederos. El dolor ilegible nos empobrece. El dolor descifrado, deletreado, se constituye en nuestra herencia. El dolor ilegible, altanero, nos emborrona nuestra intimidad. El dolor transformado en expresión convierte a nuestra intimidad en una cuenta corriente de emociones y de lenguaje. El dolor altanero nos deja solos como las piedras. El dolor convertido en lenguaje transfigura a nuestra soledad en un asunto compartido. Cuando tenemos hambre de pan podemos compartir un pedazo de pan. Cuando tenemos hambre de consuelo podemos compartir nuestro dolor, si antes hemos tenido la fortuna de aprender a deletrear el diccionario del dolor. Esa fortuna nos aguarda en las obras de arte. Por eso el artista Camarón de la Isla, que nos hablaba con dolor y casi siempre del dolor, apaciguaba a nuestra intimidad. No nos anestesiaba: nos apaciguaba... porque nos descifraba. Sacaba su conocimiento de lo más profundo de su alma y con ello nos ayudaba a conocer lo más profundo de la nuestra. Podía ocurrir, naturalmente, que

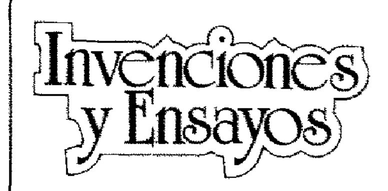


allí, en lo más profundo, viésemos asuntos infernales, secretos. ¿Y por qué no? Hasta el angelical Camarón de la Isla (más adelante conversaremos sobre ello) podía edificar su palabra bellísima de manera infernal. Por ejemplo, desde el resentimiento. ¿Y por qué no? Si cualquiera de nosotros sabe perfectamente que es capaz de contener e incluso alimentar emociones devastadoras, ¿por qué no habrían de soportar emociones devastadoras los artistas, precisamente ellos, que viven en el horno en donde arden —y en donde se templan y se transfiguran— todas las emociones, tanto las generosas como las innombrables? Estamos hablando del arte y esto no es un colegio de señoritas; esto es la vida, y nosotros somos los turbulentos seres humanos, y ahora de lo que estamos hablando es del arte flamenco. Hace setenta años, imaginando el enterramiento de la misteriosa mujer a quien las coplas llaman «La Petenera», García Lorca nos dijo que a aquel entierro acudió la «gente/ siniestra./ Gente con el corazón/ en la cabeza». Muy a menudo, los flamencos tienen el corazón en la cabeza; y nosotros también. Los artistas flamencos conocen las emociones censuradas; y nosotros también. Los artistas flamencos no se niegan a que se advierta cuanto hay en ellos de «gente siniestra»; y nosotros tampoco debiéramos negarnos: esto no es un colegio en donde se aprenda urbanidad. Aquí se gime, se denuncia, se aúlla, se ruge. Este es un arte sin preservativo. Por lo demás, también la vida es un arte sin preservativo. Hace un par de años, un amigo me reconvenía por ser beneficiario de poco logos y de mucho pathos. ¡Vamos, dónde estás el logos de la vida, el logos es una lámina delgada, una cascarita casi indefensa a la que la vida, con la uña del meñique, desconcha cuando le apetece! La vida es puro pathos, pura ansiedad, y el flamenco también. Por eso el flamenco es un profundo resuello filosófico, y un arañazo filosófico. Es que el arte flamenco *sabe*. Sabe perfectamente. Sabe mucho porque no vuelve la mirada cuando ve lo terrible. No hay otra forma de saber en serio. En el flamenco ese saber es radical: hierve. En el flamenco, incluso la piedad puede quemarnos las entrañas. Es por eso por lo que a veces se nos descuelgan unas lágrimas: el flamenco nos incendia y nuestras lágrimas son nuestros bomberos. La vida —y la muerte— nos obliga a que tengamos el corazón en la cabeza; a que nuestras ideas, erizadas con nuestras emociones, nos hagan ser «gente siniestra». Allí, abajo, en el fondo, en lo secreto, lo somos. Allí, abajo, en el fondo, en lo secreto, gritamos. Pues bien: no existe en esta tierra una música más estremecedora que el grito de la siguiriya. Y no recuerdo un grito más escalofriante, más perfecto, más hermoso y aterrador que el de un cante por siguiriya que hace ya muchos años grabó Camarón de la Isla. Alegrémonos: ese grito quedó grabado y podremos escucharlo durante toda nuestra vida, pues fue gritado para toda la vida.

★

Hace veinte años escribí catorce o quince páginas que titulé «Vino profundo». Años después esas páginas aparecerían como el primer capítulo de mi libro *Memoria del*

flamenco (el libro por el que ahora, con el cadáver de Camarón de cuerpo presente, me llamaban de las redacciones de los medios de comunicación para pedirme una opinión de urgencia o algunos párrafos que ya no podrían evitar el hedor a epitafio). En las primeras líneas de aquel primer capítulo de mi primer libro sobre el arte flamenco emergía José Monje: «Escribo estas líneas al anochecer, junto a una botella de vino. He estado escuchando, a solas, en la casa vacía, una siguiriya que canta Camarón de la Isla: "A los santos del cielo/ les voy a pedir..."». Hace ya veinte años, en mi casa vacía, al anochecer, comencé a escribir el que sería uno de mis mejores libros. Y ahora, de pronto, lo compruebo: el primer habitante de ese libro es José Monje, Camarón de la Isla, y la primera música que en él se evoca es una siguiriya. La primera de las criaturas que aparece en ese libro es José Monje y los primeros sonidos que encienden la luz en sus páginas son los sonidos de la siguiriya. Hojeo ese libro ahora, releo este último párrafo y tengo que puntualizarme: Camarón es la primera presencia en el texto; antes, en la dedicatoria, aparecen el nombre de un generoso amigo, los nombres de mis cuatro hermanos de sangre y el nombre de mi hermano y maestro Paco de Lucía. Sólo unas líneas separan a Paco de Lucía y a José Monje, el hijo de la Juana. Sólo tres líneas de separación. Entre ambos, mi casa momentáneamente vacía, enigmática al empezar la noche, una botella soñolienta, los sonidos de una siguiriya asombrosa que esos dos artistas habían puesto de pie, un drogadicto del flamenco comenzando a escribir un libro de celebración. Recuerdo aquella tarde: estuve escuchando una y otra vez, durante una o dos horas, aquella siguiriya. Se inicia, solemnemente, con una falseta de pudoroso desconsuelo con la que Paco de Lucía abre con suavidad la puerta misteriosa del ensimismamiento; luego escuchamos la voz de Camarón, templándose al borde de un ilusorio palacio de la pena; entonces, sobre la arquitectura de un compás de siguiriya elaborado con rasgueos y rematado con el pulgar en los bordones, se escucha una voz a la vez entusiasmada y exigente: «¡Ale, Camarón, vamo a cantá como cantan lojhitano!»; aún una falseta más, con la que Paco deja a Camarón la música temblando y, por fin, en un silencio incandescente y casi monstruoso, un silencio de luto puro (la guitarra interminablemente callada, sabia e interminablemente callada), por fin, el grito. El grito de la siguiriya. Ahora, mientras escribo, he interrumpido estas palabras, he dejado la pluma y el cuaderno esperando, y he vuelto a escuchar aquel grito de Camarón. De nuevo me doy cuenta de que el grito de la siguiriya es uno de los asuntos más serios que han ocurrido en la historia del arte, en la historia de España y en la historia del hombre. Pienso súbitamente que acaso no ha existido jamás en este mundo un malherido que haya pronunciado el monosílabo «ay» con mayor orfandad ni mayor elocuencia. Acaso nadie jamás en este mundo pronunció esas dos letras con tanta carga de catástrofe y de huracanada belleza musical como las emiten algunas gargantas flamencas al abrir una siguiriya. Por cierto: esa palabra, «ay», no tiene traducción y no la necesita: todas las criaturas del mundo, en cualquier idioma del mundo, la pronuncian cuando se duelen. Esa palabra no tiene fronteras y todo el mundo la com-



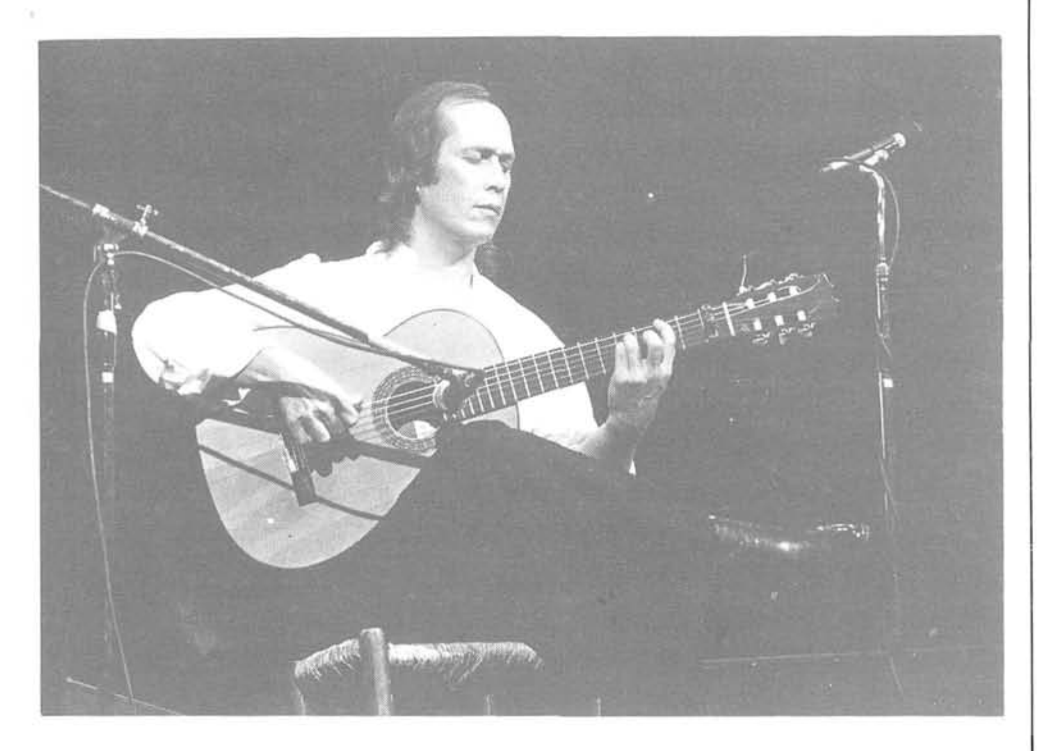
prende porque es la palabra suprema del dolor, y el dolor es un idioma universal. Ese grito, el grito de la siguiriya, es desde luego uno de los instantes más altos, quizá el más alto, de toda la historia de la música vocal. Por lo demás, no hay un sólo instrumento musical inventado por el genio y la congoja de la especie humana capaz de reproducir, ni de imitar siquiera, a ese grito por siguiriya. Ese sonido es tal vez el momento más encarnizado de la historia de las músicas que los seres han inventado para contar la premura de su vieja desgracia. En ese grito se reúne de manera instantánea toda la herencia de dolor, de resistencia y de fatalidad que a nuestra especie le ha correspondido. Ese grito es el lucero del alba de la música y, a la vez, la huella dactilar de lo que ocurre en las entrañas de la especie. Ese grito es el fogonazo que ilumina toda la oscuridad del raro tránsito de esta rara especie. Ese grito es la incandescencia que rompe en dos mitades exactas la historia del dolor. Ese grito es la estocada que va certeramente desde el confín de la inocencia al confín de la adversidad. Ese grito es la venganza de la congoja. Algo eminentemente verdadero le sucede a la especie cuando suena ese grito. En ese grito, en fin, acuden juntos, desde la turbulencia de nuestras emociones, lo irreparable y el consuelo, el estrago y la confortación. Ese grito es un espejo en donde vemos el rostro resurrecto de nuestros antepasados enharinados en la eternidad del olvido y platicando con el rostro de nuestros descendientes, a quienes no conoceremos nunca y que no sabrán cómo éramos. Ese grito abrocha el vértigo del pasado y el vértigo del porvenir, un vértigo homogéneo dentro del cual nos sabemos presentes, momentáneos y abandonados. Ese grito abrocha trágica y primorosamente los bordes de la herida humana, la absolutamente incurable. Ese grito es por tanto algo parecido al pasillo que nos une con lo sagrado. Y ese pasillo está lleno de sangre. Y esa sangre es un espejo en donde vemos, entreverados, nuestro orgullo y nuestra humillación, nuestra resistencia a morir y nuestra finitud. Ese... Releo estos párrafos y compruebo que son dos las veces que he redactado la palabra espejo. Pienso: escribimos lo que queremos decir y, a veces, por fortuna, lo que deseamos decir: y ese deseo se manifiesta mediante las asociaciones mentales, por lo general inconscientes. La insistencia de esa palabra, espejo, quiere decirme algo: quiere recordarme algo. Es esto: en el año 1922 un poeta definió cómo era el grito de la siguiriya de un cantaor del siglo XIX. El poeta es Federico García Lorca. El cantaor, Silverio Franconetti. ¿Qué ocurría ante el grito de la siguiriya de Silverio? ¿Qué ocurría en aquel «hondo grito del siguiriyero»? García Lorca lo expone: «Los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos/ y se abría el azogue/ de los espejos». En otro lugar he reflexionado sobre qué es un espejo con el azogue desordenado por las grietas. Ahora sólo quiero decir que daría algo importante para mí a cambio de que Federico García Lorca, Silverio Franconetti y los viejos que trasladaron aquella exacta información del uno al otro genio pudieran escuchar, todos juntos, este grito de la siguiriya que ha lanzado a rodar por el mundo Camarón de la Isla, el hijo de la Juana la Canastera, el niño que se distraía en la fragua donde trabajaba su padre, una fragua de San Fernando que estaba en la calle de la Amargura. Ahora y aquí

sólo quiero decir que la voz de José Monje era una voz forjada en la fragua de la amargura, en la fragua donde crepita el diccionario de la siguiriya. Su voz era una voz de siguiriya. Cantase lo que cantase, siempre la siguiriya asomaba una mano, y esa mano era una garra muy apretada para que no se derramase la lágrima que habita dentro. La voz de Camarón era un prodigio: era una voz de siguiriya. Cantase lo que cantase, sus cantes siempre se nos acercaban a la carne para darle calor y para que les diésemos calor. Aquella voz tenía el inmenso coraje del desvalimiento absoluto. La voz de Camarón era la voz de Su Majestad el Desamparo. El sonido a la vez feroz y desvalido de la siguiriya se había quedado a residir en las profundidades de José Monje. Por eso, todos sus cantes, al ser lamidos por su voz, amenazaban con ser siguiriya. Y de pronto, en un instante de su vida (ya había conocido una infancia derramada por los autobuses de Chiclana y de Cádiz cantando de limosna, ya había escuchado el martillo de su padre en el yunque de la fragua de la calle de la Amargura, ya había recorrido los bellísimos barrancos de música en las madrugadas de la Venta de Vargas, ya llevaba algún tiempo escuchando desde muy cerca la guitarra del más grande músico flamenco de la historia), de pronto, hacia los veinte años, gritó por siguiriya, y ese grito se quedó rebotando por los callejones de la vida para sobrevivirse, y ese grito nos demostró que aquel chiquillo lo sabía todo ya sobre la desventura. A partir de ese instante, de la constancia notarial del conocimiento del dolor, la vida de Camarón no tenía opciones. Tenía que ser lo que fue: un reguero de éxitos y de tribulaciones, engendrar unos niños, cantar flamenco, y disiparse emponzoñado en la maldición de las drogas. Creación y destrucción. La generosidad de su trabajo y el desmoronamiento de su vida. Enriquecer la vida con su arte y disolverse en la devastación. «Di tu palabra y rómpete». Se ha roto hace unos días y su palabra fue la palabra «ay». Su palabra fue un grito. El grito de la siguiriya. El grito que venía desde finales del siglo XVIII, cuando nació el flamenco (no es cierto: ese grito tenía milenios de edad, pero fue en el amanecer del flamenco cuando encontró por fin su forma), el grito que había pasado por la fragua donde trabajaba su padre y que más tarde se le pegó a los huesos cuando subía sin pagar a los autobuses de línea a cantar de limosna. Ese grito, finalmente, desde los abismos del corazón de José Monje Cruz, sonó para mostrarnos que lo mejor de todos nosotros es nuestra porción de desamparo y de marginación. José Monje Cruz murió para que no olvidemos que una porción de todos y cada uno de nosotros, allá en el fondo, permanece crucificada. ¡Mira que llamarse Cruz por la parte de madre!

★

En la Isla de León, después Isla de San Fernando, había una fragua en la calle de la Amargura. ¡Mira que estar viendo a su padre trabajar en la calle de la Amargura! Camarón de la Isla dedicó su vida al oficio español más abrazado a la amargura: el oficio del cante. En la voz de Camarón, la Pena tenía una longitud que daba la





«...ya llevaba algún tiempo escuchando la guitarra del más grande músico flamenco de la historia...»
(Paco de Lucía. Fotografía de Paco Manzano)

vuelta a la Tierra. Su desconsuelo era tan vasto que acababa convertido en alivio, pues en los intersticios más oscuros de la autenticidad hay un instante en que la desventura nos reconforta porque nos reconoce, porque le ha puesto nombre a nuestra identidad, y hay un instante en el que el infortunio nos absuelve porque se ha transformado en compasión. Los gritos de Camarón, sus asombrosos melismas que parecían la lenta levadura que hincha el pan rotundo de la Pena, nos sacudían los huesos, pero a la vez nos acariciaban la soledad de la conciencia. Su sonido de ternura crucificada ponía pomada en nuestras heridas y saliva en nuestras cicatrices. Con él no hemos perdido tan sólo a un cantaor: hemos perdido a un médico del alma. Le hablaba a nuestro espanto, pero con sonidos tan dulcemente y tan lúgubremente verdaderos que nos hacían advertir que junto a nuestro espanto se hallaba, desvelado, el consuelo. En su arte extraordinariamente humano había algo que era más que sobrehumano, que era casi sagrado. No se escuchaba a Camarón: se comulgaba con su música. No sólo se nos ha muerto un cantaor y un artista: se nos ha muerto una farmacia. Él nos otorgaba el tranquilizante que necesita toda conciencia desvelada, asustada. Un tranquilizante malherido: por eso era tranquilizante. Sin ese humus de herida, sin ese perfume de desgracia, el sedante hubiera sido una anestesia, pero nunca lo que era en realidad: un arañazo de piedad. Con él, Camarón apaciguaba nuestra pena. Ahora tenemos que intentar ser dignos de su fasto, de su autenticidad, su intensidad y la esencialidad de su dispendio. Y sólo empezaremos a conseguirlo cuando asumamos que nuestras penas incurables son nuestra riqueza y son nuestra victoria. A todos los marginados de este mundo, de este país, de Andalucía, de la calle de la Amargura (¡esa calle tan ancha y tan estrecha!) se les ha muerto Camarón de la Isla. Y de pronto, asombrosamente, descubrimos que somos marginados. Que todos



somos los hijos de la desventura y que a todos se nos ha muerto Camarón de la Isla, nuestro maestro.

★

A la hora de morir, lo hizo por siguiriya. Murió por siguiriya sin darse cuenta, sin pretenderlo y con la inocencia piafándole como un potro en la voz ya devastada por la cercanía de la muerte. Quizá toda su vida, todo su drama y todos sus éxitos se emborronaron en su memoria y sólo vio la imagen de Juana la Canastera, su madre. Como un niño, a la hora de morir, y por unos segundos, habló por última vez y lo hizo con maíta. Así: con el diminutivo y con las letras esenciales. No madrecita (esa palabra tan dostoiewskiana), no maresita, la palabra más afelpada del vocabulario flamenco. El desconsuelo puro, la pura infancia: las consonantes y las vocales imprescindibles: menos letras ya no es posible. La mendicidad pura: maíta. Durante el entierro, su amigo —su hermano— Rancapino, que sí se había dado cuenta del significado de las últimas palabras de Camarón, susurraba obsesivamente: «Dios mío, hay que ver lo que dijo a la hora de morirse, "Maíta, qué es lo que tengo yo"». Rancapino había sido compañero de Camarón en aquella etapa en que el artista cantaba de limosna. Ambos subían a los autobuses de línea de Cádiz, San Fernando, Chiclana; ambos cantaban y luego compartían las monedas que les echaban los viajeros. Rancapino: aquellos ratitos forman parte muy importante de vuestra alegría. Érais amigos, compañeros, hermanos. Consuélate, Rancapino: el que ahora lloras se reía contigo al bajar de los autobuses de línea. ¿Lo recuerdas? Recuerdo el último recital de Camarón. Fue en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, en enero de este año, poco antes de que viajara a Nueva York en busca de una curación imposible. Camarón cantó extraordinariamente. Llevaba ya la muerte puesta y no se le notaba en su cuerpo, sólo en su voz, como siempre había sucedido. La noche antes y en el mismo Colegio había cantado Rancapino. Arrancó con un taranto estremecedor. Cantó media hora; fue media hora absoluta. Encogidito, con los ojos cauterizados, Rancapino fue sacando los cantes desde el fondo de su inmensa y pudorosa sabiduría. Hacía tiempo que no escuchábamos quejas tan solemnes, limosnas tan majestuosas, música tan exacta. Eres muy grande, Rancapino, no te quiebres ahora. Tienes mucho cante que dar, tienes mucho consuelo que entregarnos. Que Dios te bendiga, Rancapino, hijo. Unos meses después, Camarón se moría. Han dicho que sus últimas palabras, su última interrogación, su último asombro ante la ferocidad de la vida, su último grito, consistió en regresar hasta la infancia. Posiblemente vio a su madre. Fue entonces cuando dijo: «Maíta, qué es lo que tengo...». Eso es lo que se llama una muerte por siguiriya: el puro desamparo y la pura inocencia. La soledad más absoluta, desde la que un hombre se encoge hacia la infancia para pedirle socorro a maíta. Incluso las palabras casi forman la siguiriya: «Maíta, qué es lo que tengo...»: si les ponemos las letras que faltan, esas palabras son media siguiriya: «Madrecita mía/ qué es lo que yo ten-



go...». Si nos dejamos caer al barranco de esa interrogación, allá en el fondo podemos encontrar la respuesta y el final de esa siguiriya: «Maresita mía,/ qué es lo que yo tengo./ O estoy soñando una cosa mu mala/ o me estoy muriendo». Rancapino: arregla tú esa copla, corrígela, mejórala. Y cántala. Canta tú esa siguiriya, Rancapino. Nadie tiene más derecho que tú. ¿Hay en este momento un cantaor más esencial que Rancapino? No aseguro que no lo haya, pero me estoy haciendo esta pregunta en serio. Rancapino, hijo, no llores más. Cálmate. Cálmate y canta. Llora cantando, como lo has hecho siempre, desde la época de aquellos luminosos autobuses de línea donde comenzaba la vida.

★

Le echarán la culpa al tabaco, a las drogas, a la llamada mala vida. No es verdad. El cuerpo de Camarón de la Isla se ha quebrado porque dentro de él palpitaba toda la turbulencia de la fatalidad. La fatalidad es la herencia de los seres humanos. Todos, absolutamente todos, lo primero que hacemos al nacer es llorar. Casi todos volvemos la espalda a esa fatalidad, despavoridos y triviales. Sólo unos cuantos seres arrojados, mágicos y terribles, se abrazan a la fatalidad y en ese abrazo le arrebatan el consuelo de la belleza y la belleza del consuelo. Escuchar a Camarón era saber que el desamparo es nuestra herencia. Pero también era advertir, maravillados, que en el fondo de la desolación nos aguardaban la autenticidad, la fraternidad e incluso la felicidad. En sus sonidos negros advertíamos el luto inexorable de la especie infortunada a que pertenecemos, pero allí, al fondo, en la espesura de los sonidos negros, hallábamos también el esplendor de nuestra inocencia. Camarón era más que un cantaor flamenco: era nuestro embajador en el territorio de la desgracia y era a la vez el que arrancaba a la desgracia suspiros extraordinariamente calientes y cordiales que acariciaban nuestra conciencia desolada y la volvían momentáneamente feliz. Le debemos a Camarón la evidencia de que «los hombres somos animales inconsolables» (la frase es de José Saramago) y también la evidencia de que en el fondo de nuestro desconsuelo habitan la eternidad y la liberación. Camarón nos mostraba el horror de nuestro destino, pero también nos liberaba de él. Su muerte es desde luego una desgracia. Pero su vida de artista fue ejemplar. Ahora trataremos de acercarnos a esa ejemplaridad aterradora, si tenemos coraje. Camarón vivió a vida o muerte y cantó a vida o muerte. Ahora ha muerto y de un modo enigmático e intachable ya se ha quedado vivo y en calma para siempre.

★

A vida o muerte... ¿qué quiere decir eso? ¿Y qué tiene que ver eso con la heroína? Las drogas y Camarón, Camarón y las drogas. Por pudor, por respeto a Camarón y a su familia, apenas si se ha escrito estos años sobre un tema tan espinoso. Aclaro: lo espinoso no fueron las toxicomanías de Camarón, lo espinoso es nuestra propia



posición de ciudadanos ante la cuestión de las drogas. Una jauría de leyes contra los toxicómanos, y a veces jaurías de ciudadanos contra los toxicómanos. Hemos visto en imágenes de televisión a toxicómanos aterrados y apaleados por barriadas de ciudadanos. Es verdad: hay barriadas martirizadas por la concentración de toxicómanos y de vendedores de droga y por las parvas de jeringuillas en los parques de infancia. Hay familias que secretamente sienten necesidad de que se muera de una sobredosis algún familiar «enganchado»: son emociones devastadoras y quien las experimenta lo más normal es que no sea mala persona, sino alguien que simplemente está agotado ante el espectáculo de una criatura amada que lo roba todo, que lo destruye todo y que se destruye a sí misma. Los tejidos de las emociones de amor, de terror y de odio pueden a veces reunirse y producir situaciones psicológicas infernales. Y además, es cierto, la paz ciudadana ha sufrido un desgarrón, hoy por hoy irreparable, a causa de la existencia y la extensión de las toxicomanías entre los jóvenes. ¿Qué tiene todo esto que ver con el flamenco? Aunque no lo parezca, se podría escribir un grueso libro sobre esta pregunta. Me limitaré a anotar alguna opinión y de manera telegráfica. Vaya por delante que nunca he sido consumidor de heroína, ni siquiera de cocaína (ni la he probado, de lo que no me enorgullezco), y que la toxicomanía de los demás me dio algunos disgustos. Por ejemplo: dos veces los toxicómanos atacaron a mi hija para robarle el dinero y objetos convertibles en dinero. Una vez le pusieron una navaja en la garganta. Otra, una pistola en el estómago. Tras aterrarla y desvalijarla salieron corriendo, presumiblemente a comprar unas dosis, quizá también algunas jeringuillas que no llevaran en su aguja la ruleta rusa del sida. En aquellas dos ocasiones, naturalmente (pues soy tan humano como usted, tan capaz de amor y de miedo y de odio como usted), sentí ganas de matar a los atracadores. Es decir: cuando veo una barriada en forma de Fuenteovejuna persiguiendo y apaleando a tres o cuatro despavoridos toxicómanos hago un esfuerzo de imaginación y me veo a mí mismo formando parte de ese ejército justiciero. Me sobresalto. ¿Qué resuelven esas cacerías? Con su desesperación a cuestas, los toxicómanos van a otra barriada a instalar su ghetto, y vuelta a empezar. El odio y la violencia populares no van a resolver este problema. Por lo menos en tanto que esa violencia y ese odio se movilicen contra los toxicómanos. Otra cosa sería que la violencia, pero multitudinaria, «en forma de pueblo», se dirigiese contra los degenerados que se enriquecen brutalmente con el gran dinero de la drogadicción, desde altos traficantes organizados a policías eslabones de la cadena, desde accionistas sin escrúpulos a banqueros que blanquean el dinero negro que fluye a ríos con la droga; en fin, toda esa gentuza mafiosa. Pero, claro, ir a por esa canalla sería una guerra peligrosa en la que podríamos perder incluso la vida. Así que resulta más cómodo odiar y perseguir sólo a las víctimas, a esos extraviados a quienes Ernesto Sábato definió alguna vez como los mártires de nuestra cultura. Nuestra cultura del dinero. Porque en el fondo de todo este asunto nauseabundo lo que existe es la drogadicción del dinero, del fácil y abundante dinero. Si no hubiera tanto delincuente de manicura que se enriquece brutalmente con el proce-



samiento de la hoja de coca, si ese proceso de la droga no fuese rentable para nadie, al toxicómano se le servirían sus dosis completamente gratis en el ambulatorio, o a doscientas pesetas en las farmacias, con denominación de origen. El toxicómano no tendría que atracar a nadie, no correría el riesgo de morir como un perro inyectándose droga adulterada y no sufriría el infierno de saberse odiado por toda la comunidad. Quedaría, no obstante, su necesidad de drogarse. El problema es ése: un alto porcentaje de jóvenes se drogan porque lo necesitan. Se puede hablar de falta de valores morales consistentes, crisis de identidad (crisis de identidades personales y crisis de identidad social), desempleo testarudo en un contexto de inmundo culto al éxito, decepción ante el cinismo general de nuestra cultura, etcétera. Todo esto son temas usuales en los debates de los políticos, de los educadores y de los moralistas. Son debates legítimos. Pero éste no es ahora nuestro debate. No tengo ahora interés en disipar las páginas de esta celebración a un artista flamenco en un debate inútil. Sí quiero, sin embargo, señalar que cada nacido de madre se anestesia a su modo. Y quiero señalarlo con prudencia, con suavidad, en forma de hipótesis de trabajo que se podría formular así: supongamos que el hecho de que toda criatura nacida de madre lo primero que hace al nacer es llorar es, cuando menos, un hecho significativo. Supongamos que ese trauma original es irreparable. Supongamos que a él se agregan más tarde varios traumas de infancia. Supongamos que más adelante, en la adolescencia, el trauma originario y tal vez los posteriores se cargan de fatalidad. Supongamos que los seres humanos no pueden vivir, literalmente no pueden vivir, al menos en su gran mayoría, con el escozor de la fatalidad. Si aceptamos esos supuestos, lo que sigue es diáfano: cada uno busca afanosamente su anestesia. Las variedades de anestesia son abundantísimas. Excepto los lobos esteparios y los santos (conozco pocos, si conozco alguno, y todos ellos sólo son aproximaciones), cada víctima de la fatalidad busca su dosis de anestesia en la variadísima oferta. Al ser humano le es posible volverle la espalda a la fatalidad mediante el ritual de cargarse de obligaciones, o arrodillándose ante el ritual de cualquier religión, que para eso las hemos inventado, o arrodillándose ante el altar de las ideologías políticas, preferentemente mesiánicas y autoritarias, opio de pueblos, o entregando la libertad a cualquier forma de obediencia, desde a la idea de perfección universal hasta al jefecillo inmediato en el escalafón, o entregándose a la ambición de poder, o creándose dependencias a las que solemos llamar amorosas y que por lo general conllevan la injusticia de hacer responsable a un otro de nuestra —imposible— felicidad, o dedicando las energías intelectuales y emocionales y muchísimas horas a la acumulación de dinero, o haciendo zapping, o jodiendo a todo el mundo mediante el truco de ser intolerantemente vegetariano y no fumador, o yendo al gimnasio hasta los setenta años para no envejecer, o jugándose dramáticamente las pestañas en el casino, o corriendo toda la vida detrás de las mujeres o de los hombres en busca de una madre imposible o de un padre imposible, o haciéndose miembro frenético de un club de fútbol, o filatélico o, en fin, terrateniente. También resulta anestesiante hacerse poeta lírico,

director general, defensor de los gitanos, erudito, capitán general, crítico general, especialista en films de los años treinta, promotor de cultura, coleccionista de mariposas o de conchas marinas, coleccionista de libros, viejos o no, cosmólogo, paleógrafo, jefe de Estado o columnista. Es maravilloso: las marcas de anestesias existentes en el mercado son aproximadamente infinitas... No quiero anestesiarme con la ironía: procede resumir y puntualizar. Hagámoslo. Los grupos de autoanestesiados son cuatro: aquellos que al anestesiarse no hacen daño a nadie (buenos padres y buenas madres de *familia, filatélicos, ludópatas solitarios, coleccionistas de conchas marinas*, etcétera); aquellos cuyo anestesiamiento contribuye al bienestar de sus semejantes (grandes profesionales, abogados decentes, amantes del trabajo bien hecho, seres abnegados en general); aquellos que con su anestesiamiento revientan a sus semejantes (enfermos de ambición, enfermos de poder, torturadores, prestamistas desalmados, rentistas de las transnacionales, ideólogos mesiánicos, etcétera); y aquellos que se revientan a sí mismos, aquellos que se rompen, digan o no su palabra nietzscheana. Fuera de esos cuatro grupos no quedan más que algunos lobos aproximadamente esteparios, casi todos artistas, y unos cuantos seres inconcebibles que son tan buenos que nos inducen a pensar en la santidad. Pues bien, Camarón de la Isla fue uno de esos lobos aproximadamente esteparios. Tuvo la fortuna (tuvimos la fortuna) de que afrontase la fatalidad prácticamente a cuerpo limpio, sin anestesia, y eso lo hizo ser un gran artista y, como todo gran artista, un filósofo del desconsuelo. Y cuando la fatalidad le pesó demasiado (para él la fatalidad fue haber nacido mortal, como todos; y también haber nacido gitano en un mundo racista, haber nacido pobre en un mundo despiadado y haber nacido sensible en un mundo brutal), entonces, decepcionado, asustado, se entregó a la horrorosa camaradería de las drogas. Un horror que hoy comparten muchos jóvenes en esta civilización rastrera. Cantar a vida o muerte, vivir a vida o muerte. Ya dije que aquí estamos hablando del flamenco y que esto no es una sesión de zarzuela o una academia en donde se aprendan bailes de salón. Aquí la cosa va realmente en serio. ¿Por qué Camarón de la Isla reunía en sus recitales multitudes de jóvenes no especialistas en flamenco? Desde luego, porque cantaba como un ángel. Como un ángel que llevaba la espada flamígera en las simas de su garganta, que llevaba en su voz una sombra de fuego. Es decir, porque cantaba a vida o muerte. Pero también porque entre esos jóvenes ya se había corrido la voz de que Camarón estaba viviendo a vida o muerte. Esto es: porque, siquiera oscuramente, los jóvenes sabían que Camarón, al estar destruyéndose, se iba convirtiendo en un mártir de esta miserable cultura; se estaba convirtiendo, a costa de su propia vida, en un testigo. En un testigo de las heridas radicales del ser y en un testigo de nuestras sociedades egoístas, acobardadas, anestesiadas y sin porvenir. Vean: no sería de buena educación que piensen ustedes que están leyendo a un apologista de las toxicomanías (¡yo, que sólo me he consentido ser toxicómano del tabaco y que casi todas las semanas sueño con dejar de fumar!). No pretendo decir que a los recitales de Camarón acudían los jóvenes porque ese testigo hubiera sido toxicómano. Pero sí creo que por ser toxicómano los



jóvenes no le volvían la espalda, no lo anatemizaban, no lo juzgaban. Más bien, lo comprendían. De manera que hagámosle el favor a José Monje de no «perdonarle» sus toxicomanías. Como máximo, sintamos un poco de piedad, siempre y cuando esa piedad sea una piedad decente que al desplegarse no disminuya ni nuestra admiración ni nuestra gratitud. Y no dejemos de advertir que para ser la clase de terrible testigo en que llegó a constituirse Camarón no se limitó a decir su palabra: niezscheanamente, se rompió. Quizás hemos tenido la fortuna de conocer a un inmortal precisamente porque ese chiquillo de La Isla, lleno de penas y de miedos, lleno de emociones en verdad turbulentas, tuvo el coraje de no hacerse demasiado adulto, tuvo el coraje de no consentir con el exterminio de su propia inocencia y, finalmente, tuvo el tristísimo coraje de romperse. En la historia del cante flamenco estas tragedias no han escaseado. Las viejas raíces del flamenco vienen alimentándose de los jugos siniestros de la fatalidad. Y más aún cuando esas raíces se afanan en contar el presente y en abrirle la puerta al porvenir. Es decir, estos dramas suelen ocurrir en el flamenco cuando un artista se somete al rigor de la tradición y, al mismo tiempo, al poderío de la angustia creadora y a la iracundia de la libertad.

★

Tenía toda la angustia del esqueleto del flamenco y todo el esplendor creador de una criatura de genio. Fue flamenco en cuanto que jamás se separó de las raíces, y fue a la vez artista en cuanto que supo convertir cada vieja ley en una nueva aventura de la libertad. Aprendió desde niño, se diría que desde antes de nacer, la deontología del artista trágico: el coraje para conversar con la desgracia. Sus cantes son un recorrido por el territorio de la desventura. Incluso de sus cantes festeros resbalaba un hilillo de sangre. Era un desesperado que no desconoció jamás que en «las últimas habitaciones de la sangre» se hallaba una belleza incandescente. Su pena era de fuego, su voz triste ardía, su congoja quemaba. Pocas veces la condición humana ha tenido un filósofo tan exacto como Camarón de la Isla. Al fondo de la filosofía comprobamos la pena de vivir; Camarón nos contó esa pena con una inocencia tan pavorosa y con una lujuria expresiva tan sobrecogedora que escucharlo era descender hasta los últimos barrancos de la sabiduría. Pero al bajar al fondo por los abismos de la voz de este artista nos encontrábamos con el indecible consuelo de una grandeza musical que significaba algo parecido a la absolución. En ese recorrido había algo pavorosamente humano y a la vez evidentemente sagrado. Camarón no era una fiesta, era una ceremonia. Sus gritos eran el Padrenuestro de la tragedia y el oratorio de la belleza musical. Las palabras, en su garganta, se convertían en emisarios de la autenticidad más absoluta: la que roza la eternidad. Traía recados de finales del siglo XVIII, la época en que nacieron los primeros cantes, pero le abrió al flamenco la puerta del siglo XXI. Camarón de la Isla acaba de morir, pero cuando nos toque morir a nosotros, sus cantes, inexorablemente vivos, nos despedirán con pena y con piedad. Hemos

tenido la fortuna de conocer a un inmortal. Ahora lo despedimos sabiendo que tuvimos el privilegio de conocer a un inmortal. Como es sabido, la inmortalidad es más duradera que la muerte. Por eso nuestras lágrimas son hoy triviales. Cuando se hayan secado nuestras lágrimas, los cantes de Camarón de la Isla seguirán humedeciendo al mundo, fertilizando al mundo. Desde muchos rincones de la tierra se asoman hoy los ojos húmedos a ese maravilloso rincón llamado Andalucía. Algunos, los más obstinados, alcanzan a ver la calle de San Fernando en la que Camarón acaso escucharía, allí en la fragua donde trabajaba su padre, los bellísimos y amargos martinetes; aquella calle tenía un nombre: calle de la Amargura.

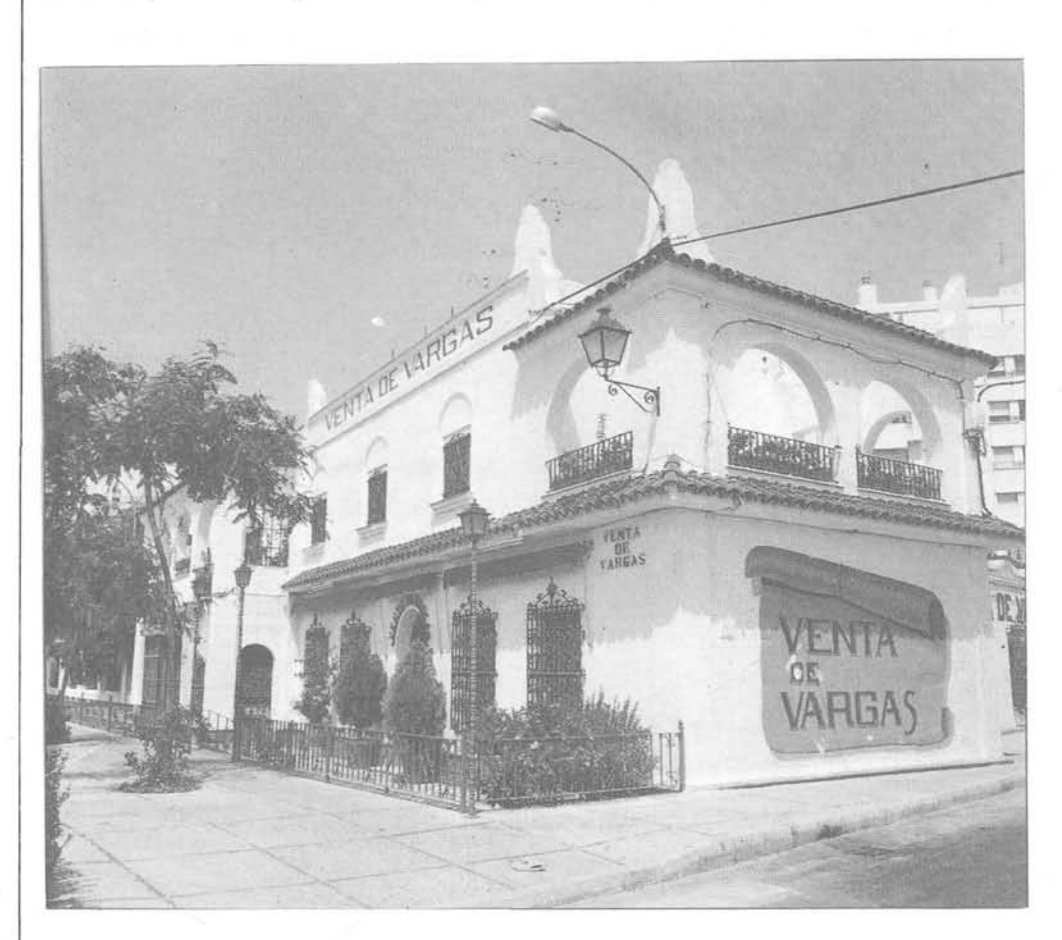
★

Muy cerca de esa calle es donde yo lo conocí. Fue, ya lo dije, en la noche del 29 de agosto de 1960, en la Venta de Vargas. Para mí fue una noche esencial, lujosa, una de esas noches que a veces, nadie sabe por qué, nos regala el destino. En el Teatro de Verano del Parque Genovés se celebró un homenaje a Pericón de Cádiz. Después de aquella pública velada flamenca, algunos artistas y aficionados fuimos hasta la calle gaditana en donde había nacido Pericón y en donde aquella noche fue descubierta una placa en homenaje suyo. Algunos poetas, ahí en la calle resonante de madrugada, elogian con sus rimas a la persona y a los cantes de Pericón. Veo a Paco de Lucía, la espalda recostada contra el portal, tocando por taranta, improvisando variaciones majestuosas. Algo más tarde, hacia las tres y media o las cuatro de aquella madrugada, estamos en la Venta de Vargas. Los privilegiados que vivimos aquella noche la hemos contado muchas veces. Yo la he contado incluso por escrito. Pero siempre he mentido a medias. Siempre la he relatado como maravillosa. No fue sólo maravillosa. Fue también devastadora y despiadada. Yo contaba el fasto de lo maravilloso, omitía la almendra amarga de aquella maravilla; y al ocultar aquella oscuridad omitía lo que en verdad hizo que aquella noche se inscribiese en la tempestuosa historia del flamenco. Me viene a la memoria el aviso de Antonio Machado: «Dijiste media verdad:/ dirán que mientes dos veces/ si dices la otra mitad». ¿Dirán que miento dos veces? Pero ahora tengo que arriesgarme. Además hay testigos. Escuchaban en aquel cuarto dos o tres amigos de Manolo Caracol a quienes yo no conocía, y escuchaban Francisca Aguirre, Carmina Martín Gayte, Fernando Quiñones, Rancapino y El Niño de los Rizos. ¿Por qué contar ahora lo que he callado siempre? En homenaje a Camarón. Creo que en aquellas horas Camarón dio una lección a su maestro, recibió una lección de su maestro, y hoy sé que ambas lecciones entreveradas cerraron una vieja herida. Nunca lo conté antes porque nunca lo comprendí. Ahora sí lo comprendo. Por un lado, ya existe información sobre algo que antes desconocíamos. Por otro lado, ya he aprendido que nuestras derrotas refieren nuestra intimidad, e incluso nuestra identidad, con mayor elocuencia que nuestras pasajeras victorias. Derrotas y victorias se dieron cita aquella noche. O mejor dicho, se dieron cita viejos resentimientos y la doble victo-



ría de dos voces desgarradoras, dos voces que todo lo que nombraban lo convertían en siguiriya: las voces de Caracol y de Camarón de la Isla. Eran como las cinco de la madrugada cuando llegó a aquel cuarto Camarón. Parecía un angelito: delgado, frágil, silencioso, con la melena rubia y un cigarrito entre los dedos. Durante muchos años yo no supe que Camarón guardaba una cuenta pendiente con Manolo Caracol y que en aquellas horas le pasó aquella cuenta. Caracol la pagó. Yo ignoraba que la imagen angelical de Camarón ocultaba aquella noche oscuras energías y un secreto resentimiento. Lo he sabido después: cuentan que cuando Camarón era un niño, no un chaval, sino un niño, lo llamaron un día a la Venta de Vargas para que le cantara a Caracol. Cuentan que le cantó. Cuentan que Caracol, cuando fue requerida su opinión, hizo un gesto a la vez despectivo y aprobatorio y dijo «No está mal...». Aquel desdén se había clavado en la memoria de aquel niño como un arpón de arsénico. No lo olvidó jamás. Cuentan que se juró no cantarle jamás a Caracol. El orgullo de un artista, aunque sea un niño, y más aún si es gitano, y más aún si se resiente ante el desdén de una persona venerada, puede ser calcinante. No sé si antes de esa noche Camarón había roto su juramento. Aquella noche lo rompió. ¿Cantó para Caracol? Más bien, cantó contra Caracol. Ahora tenía dieciocho años, había grabado ya su primer disco, tenía una voz súbitamente antigua, una afinación portentosa, un desgarramiento solemne, y llegó con su melena rubia, su cigarrito y su cara aniñada. Llegó dispuesto a reventar a su maestro, a recordarle por entre la niebla de los años aquel gesto despectivo y aprobatorio, aquella frase tan distante: «No está mal...». Lo que sigue quiero narrarlo con rapidez y claridad. Caracol estaba sentado en una silla de anea de respaldo alto, junto al Niño de los Rizos, que lo acompañaba a la guitarra. En medio del cuarto había una mesa de madera con unas botellas y unas copas de fino. Siete u ocho aficionados escuchábamos al maestro. Llegó Camarón y escuchó. Luego cantó. Se situó detrás de Caracol, entre el maestro y el Niño de los Rizos, de pie. Durante un largo rato Camarón apoyó su mano derecha sobre la silla en que se sentaba Caracol. ¿Estaba sentado Caracol? Estaba sentado, pero en cada cante se incorporaba a medias, como ayudando al cante a levitar. Otras veces agarraba la mesa con la mano derecha, con fuerza, como pidiendo socorro a la madera. El instante que quiero relatar —duró casi una hora— fue un monumento a los fandangos. Ya se había cantado por soleá, por siguiriya, por malagueña. Todo sonaba a siguiriya en aquellas dos voces. Los fandangos también sonaban con las lastimaduras de la siguiriya. Veo la escena. Caracol, congestionado de cante, de vino, de pena y de bravura, desazonadamente sentado en la silla de anea. A su izquierda, el Niño de los Rizos, tocando por medio con la cejilla al tres. En medio de los dos, Camarón, con su cara aniñada, apoyando su mano derecha en el respaldo de la silla de Caracol. El joven, cantando con su voz alpinista, exacta y sabia. El viejo, cantando con su voz de espeleólogo. Los dos al mismo tono y los dos enduendados. Nosotros, medio paralizados, como en un daguerrotipo, pero con el pulso bombardeándonos la piel. No sabíamos qué era lo que ocurría. Así no se podía cantar. Pero es así como estaban cantando.

De manera mundial. De pronto, Camarón, con un tono de voz entre negligente, autoritario y afectivo, mandó al Niño de los Rizos que le subiera un traste la cejilla. Caracol ni siquiera lo miró. Estaba concentrado. Para decirlo con las palabras con las que García Lorca definiera al cante flamenco: estaba «concentrado en sí mismo y terrible enmedio de la sombra». Cantaron, pues, por medio, con la cejilla al cuatro. Parecía que la voz fresca y joven de Camarón iba a despedazar la voz enronquecida de Caracol. Se quebraba la voz de Caracol, pero no se rompía. Y de cada quebranto de la voz se desprendía un perfume a sangre recién derramada. Camarón, con una indiferencia despiadada, le ordenó nuevamente al Niño de los Rizos que le pusiera la cejilla al cinco. Caracol ni siquiera lo miró. No sabíamos qué era lo que ocurría. Allí, en el cinco por medio, no se podía cantar, y era allí en donde se estaba cantando, y de un modo espantoso. Cantaron, pues, fandangos con la cejilla al cinco, por medio. El uno, con voz fresca; el otro, con la voz tiritando. A los dos les ardía el cante en la boca. Ahora lo sé: Camarón quería arrastrar por los suelos a Caracol. Lo que ocurría era que los fandangos de Caracol, cada vez más maltrechos, se arrastraban de tal manera que no pedían limosna, sino que la distribuían: despedazándose, Manolo Caracol emitía la suntuosidad del mendigo. Camarón quería destrozarlo, lo estaba destrozando, pero cuanto más destrozado estaba, Manolo Caracol era más cantaor y más maestro. Camarón le hizo una seña —ya no desdeñosa, sino un poco cohibida— al Niño de los Rizos para indicarle que le subiera la cejilla al seis. El ruido de la



La Venta de Vargas



cejilla al desplazarse rebotó en el silencio. Caracol ni miró siquiera. Tal vez sólo ellos dos sabían lo que estaba ocurriendo. Como diez años antes, un Manuel Ortega Juárez majestuoso había escuchado cantar en la Venta de Vargas a un niño rubio, y luego, negligentemente, lo había apartado de su lado para ocuparse de cosas más serias. Ahora, aquel niño rubio se había convertido en un joven lleno de fuerza y de saber, en un joven maestro, se le había puesto delante en la Venta de Vargas y le había dicho en silencio: ¿Se acuerda usté, maestro? Pues ahora vamos a ocuparnos de cosas más serias. Y se dispuso a romperle la voz a Caracol. Despiadadamente, con su cara de ángel. Es verdad: Caracol, unos diez años antes, había cometido un irreparable descuido, y ahora tenía que repararlo, y ahora lo estaba reparando. Ahora contemplaba con su cuerpo cansado y con su corazón rebelde y cansado el orgullo y el resentimiento de aquel niño chico que misteriosamente había crecido y aparecía a su espalda, con la mano sobre el respaldo de la silla, pidiendo música con la cejilla al seis. Aquello era inmisericorde. Era también maravilloso. Camarón de la Isla estaba arrodillando a Manolo Caracol. Pero lo que ocurría era que Caracol, con la voz de rodillas, era cada vez más maestro. Cantaron fandangos, por turno riguroso, con la cejilla al seis. El joven, con su voz fresca, sabia y absolutamente luminosa, como si descendiese desde la luna. El viejo, con su voz zarandeada, sabia y absolutamente nocturna, como si sonara desde el calabozo. Caracol, con el cante arrodillado, le estaba pidiendo perdón con su voz ansiosa, pero, como suele ocurrir, cada vez que le pedía perdón le borraba la cara: cada agudo maltrecho, cada nota arrodillada de Caracol era una dentellada. Camarón quería destrozar al maestro por no haber sido elogiado por él años antes, cuando más lo necesitaba. Y Caracol estaba siendo destrozado y, como de rodillas, le estaba diciendo en secreto a su verdugo: aprende, chaval, hay que cantar desde el fondo del desamparo; hay que cantar con orgullo y con resentimiento y con sabiduría, como ya lo haces, pero además hay que cantar desde el fondo del desamparo. Camarón pidió —ya no ordenó: pidió con la mirada— al Niño de los Rizos que le pusiese la cejilla al siete. Caracol ni siquiera miró. Estaba como sonámbulo. Bebía sorbos de vino para ayudarse a empujar los agudos. Le sudaban los párpados, y aquellas gotas de sudor eran como fantasmas de lágrima. Sólo ver su figura era una lección de flamenco. Desamparado y decidido. Arrodillado y orgulloso. Pidiéndole perdón a aquel chiquillo despiadado y, a la vez, dándole una lección, regalándole una lección, la última lección que podía darle a aquel joven maestro, la única que Camarón no dominaba todavía y que luego dominaría hasta su muerte: que hay que cantar con el orgullo y con la técnica, con la fatalidad y la sabiduría, con el resentimiento y el dolor, pero desde el fondo del desamparo. Tienes razón, chaval: yo merecía cantarte de rodillas, y es lo que estoy haciendo sentado tenso en esta silla: cantar para ti de rodillas; pero no olvides nunca que esta noche yo estoy más desamparado que tú y que por eso continúo siendo tu maestro. A estas alturas de la madrugada (de la mañana ya, eran casi las ocho) Camarón de la Isla ya lo había comprendido todo: su maestro ya le había pedido perdón sin dejar de ser su maestro. Camarón ya se

sentía reconciliado. La prueba de ello es que cuando cantó un fandango con la cejilla al siete, en lugar de poner la mano derecha sobre el repaldo de la silla de Caracol, apoyó esa mano sobre el hombro de Manuel Ortega Juárez. Así, con la mano sobre el hombro de su maestro, de su venerado maestro, de su recobrado maestro, cantó con una rabia que se disolvía en la pura congoja. Cuando acabó, Caracol, sin mirarlo —miraba al suelo, miraba debajo del suelo—, le dio unos golpecitos cariñosos a la mano de Camarón. Años de resentimiento se acabaron en aquel gesto. Años de orgullo herido y de dolor secreto se acabaron en aquella reconciliación, aquella noche clamorosa. Tras acariciar la mano de su heredero —con aquellas palmaditas testamentarias lo nombró su heredero—, Caracol se incorporó, se levantó de la silla, con los ojos sanguinolentos, resoplando de fatiga y cansancio. Con la cejilla al siete, Caracol, como inclinado desde la cintura al vacío, con el brazo izquierdo hacia atrás y la mano derecha lanzada hacia adelante, ambas manos horriblemente abiertas, tensas como las cicatrices, cantó su ya famoso y premonitorio fandango: «Me voy a morí./ Gitanitos de la Cava,/ me voy a morí./ Venir, gitanos, gitanas,/ quiero que lloréis por mí,/ mis gitanos, mis gitanitos de la Cava...». Manolo Caracol tenía aquella noche sesenta años recién cumplidos. Murió tres años y medio más tarde, de un accidente de automóvil. Su entierro fue multitudinario. Le dejó al cante la voz más trágica que conocemos. Camarón de la Isla tenía aquella noche dieciocho años. Murió a los cuarenta y uno, del accidente de haber vivido rompiéndose. Su entierro en San Fernando fue clamoroso. Le dejó al cante la voz más desamparada que se recuerda.

Julio, 1992

Félix Grande

LECTURAS



Miguel Hernández con Josefina Manresa

La obra completa de Miguel Hernández

Siempre se puede decir la primera palabra sobre un poeta, pero nunca se puede decir la última. El paso del tiempo proporciona perspectivas y la labor investigadora acopia materiales. Quizá por eso sean *incompletas* todas las ediciones que se llaman a sí mismas *completas*. ¿Quién garantiza la condición de último a un rastro, a un papel? Si de un autor desaparecido se trata, la discreción y la estimativa pueden plantear problemas de conciencia cuando el editor es escrupuloso.

Sobre la discreción, hace casi medio siglo que André Maurois se cuestionaba lo que él llamó «el deber de la indiscreción». ¿Debe decirse de un escritor todo lo que se sabe? ¿Debe callarse lo que pueda rebajar el valor de su imagen? Maurois admitía ese deber, porque las *debilidades*, lejos de mermar el valor de las grandes figuras, las muestra con humanidad que las aleja de la estatua. Sin embargo, lo condicionaba al amor, a la admiración, a la verdad y a la delicadeza. Yo añadiría a la inteligencia, porque algún crítico, falto de ésta, subraya a veces aspectos sin saber orientarse en la circunstancia, con el consiguiente desajuste valorativo. Un suceso, a despecho de su verdad, dista de alcanzar igual significación en un momento o en otro.

Sobre el prurito de totalidad a ultranza, cabe recordar que cuando Alfonso Méndez Plancarte preparó la obra completa de Rubén Darío, trajo a colación el testimonio adverso de Amado Nervo: «El celo indiscreto y poco piadoso del editor que, ya muerto el autor, saca a luz sus obras *odiosamente* completas». Y Antonio Oliver Belmás, que amplió la edición de Plancarte, añadía el juicio del argentino Salatiel: «Ya es tiempo de que digamos a los herederos de Darío que no todo lo que brotó del cálamo de aquel maestro es digno de inmortalidad».

Frente a estos juicios, que aconsejarían la selección dentro de la totalidad, esto es: una totalidad relativa y limitada a la voluntad del autor, más o menos supuesta y en función de un nivel de calidad, se alzan argumentos innegables de utilidad analítica y, por supuesto, de valor histórico. Y aún de lección práctica: «Hasta el genio tiene que soltar lastre para cobrar altura», decía Ramón de Garciasol en su libro sobre el gran nicaragüense.

No hace mucho —mayo de 1992, artículo en *ABC*— presentaba Julián Marías este afán de exhumar borradores como uno de los «peligros del escritor». «La pasión de los inéditos —decía— domina el mundo contemporáneo. Mientras los libros de muchos autores yacen en el olvido y no se reeditan cuando están agotados, basta con que alguien encuentre escritos inéditos para que críticos y editores se lancen ávidamente a publicar todo eso cuyo destino nunca fue la imprenta».

Estos problemas se agravan —creo— cuando el autor tratado es Miguel Hernández, tanto por la brevedad de su lapso creativo cuanto por la irregular formación y la desgraciada vida del joven poeta. Cuando Jorge Urrutia y yo publicamos la totalidad de sus poesías, intentamos obviar la posible desorientación de un lector poco avisado frente a piezas de vacilante iniciación, situándolas en apéndice y precediéndolas de un prólogo explicativo.

El caso actual requería otros planteamientos, al abordar el propósito no sólo la obra poética, sino también el teatro, los artículos y las cartas. La actitud de los compiladores es diferente e incluso creo que «mutatis mutandis», podrían hacer suya —y vuelvo a Rubén— la decisión de Enrique Díez Canedo ante las obras de Darío: «Convendría que se le diera, sobre todo en una edición con pretensiones de completa, trato de clásico; toda precisión, toda minuciosidad eruditas son pocas». Sánchez Vidal, Rovira y Alemany han acumulado precisiones y minucias eruditas, dando a Miguel Hernández, yo creo que con razón, trato de clásico. Los compiladores estiman que, valorado o no por Hernández, cuanto aparece entre sus papeles, borradores incluidos, ofrece valor de orientación y se sienten autorizados para publicarlo, ya

que no se consideran legitimados para ejercer una labor de expurgo, ni siquiera sobre lo palmariamente menor e inmaduro. Es evidente que Miguel no dejó dicho nada en contra —algunos autores, más precavidos, lo hacen—, aunque nada conste a favor. La otra postura es la de quienes creen más favorable mantener el tono de calidad media que el poeta acreditó en vida. Unos y otros consideran que son, de una u otra suerte, respetuosos con el autor. Yo no insistiré más en una controversia —que no polémica— ya debatida y, a mi juicio, inútil.

Nada menos que 2.800 páginas, en tres volúmenes, han sido necesarias para reunir cuanto escribió aquel mozo oriolano, desde que el 30 de diciembre de 1929 dio a un periódico local las cuartetas de «Pastoril», hasta que, en mayo de 1941, en el penal de Ocaña compuso la «Casida del sediento». Un trabajo ingente y, aunque no todo a la misma altura, bueno es recordar aquello de don Eugenio d'Ors, cuando sentenciaba: «También la cantidad es calidad». Calidad, sí, de trabajo, de esfuerzo, de vocación, de capacidad creadora.

Esta edición, se abre con un interesante estudio de Agustín Sánchez Vidal, que ahonda especialmente en la evolución ideológica del joven Miguel. Son cien páginas de gran altura crítica. Un inteligente ensayo, sobre sólida base documental, y una personal visión de la formación del poeta, con algún acercamiento psicológico. Sus relaciones con Ramón Sijé se presentan a otra luz, lo que no es nuevo en Sánchez Vidal, modificando en cierta medida los supuestos habituales. A mi juicio, se valora demasiado el fondo reaccionario de Sijé. Algunos llegan a llamarlo filofascismo, porque ahora, cualquier postura conservadora es tachada de fascista, como en la época del general Franco toda idea avanzada se tildaba de comunista. Pero lo más grave, según creo, es que se da relieve a las pequeñas salpicaduras sobre el primer Miguel. Si sabemos percatarnos de las circunstancias, el tema no pasa de ser un reflejo menor y casi anecdótico, que ocupa un lapso brevísimo en la juventud de un muchacho aún sin formar y sólo preocupado todavía por el deseo de darse a conocer como poeta. Muy pocos meses después, se le ve tomando conciencia de otras realidades.

Para mí, la definitiva evolución de Miguel Hernández está en el verano del 36, cuando se asientan las ideas que ha ido adquiriendo durante 1935 y los primeros meses siguientes, y la guerra le lleva a una reconsideración y a unas decisiones. Es el momento en que concibe una nueva poética, lejos de barroquismos y esteticismos, expuesta en la Dedicatoria de *Viento del pueblo* para Vicente Aleixandre. Ahí se asume plenamente la mística de lo popular que va a sostener la épica de la guerra. Por eso es Miguel Hernández el verdadero poeta de la guerra civil.

Sánchez Vidal ve muy bien las influencias de Neruda y de Aleixandre, y las rastrea con acierto. En cambio, no repara en la muy visible influencia de Raúl González Tuñón sobre los poemas del primer libro de guerra.

No coincido del todo con la calificación del *Cancionero y Romancero de Ausencias* como «una vasta elegía». Frente a esa visión monoelegíaca de Sánchez Vidal, yo veo la plasmación lírica de tres ausencias: la de la muerte (elegíaca), la de la guerra (decepcionada) y la de la cárcel (rebelde).

Aunque incorporando juicios de Marie Chevallier (una muy antigua hernandiana, a la que rindo mi homenaje), parece que Sánchez Vidal hace suya la opinión de que el cultivo del soneto, como forma cerrada y esclavizante en su rigidez, es una suerte de autocastigo que se imponen los poetas del sufrimiento. En mi sentir, ése es un juicio exterior y propio de quien no escribe sonetos ni los ha escrito. No creo que ningún sonetista lo sienta así. El soneto no es ni cárcel ni tormento, sino expresión pura de libertad, y los de Miguel Hernández en modo alguno dan idea de lo contrario.

Hechas estas observaciones, siento la necesidad, en justicia, de calificar el trabajo de Sánchez Vidal de admirable. Su fluida expresión, sus sólidas argumentaciones y su interpretación serena convierten este texto en una de las exégesis hernandianas más felices que conozco, y conozco muchas.

Otras dieciséis páginas emplea este crítico para dar entrada a la obra en prosa. Aquí, y por lo que se refiere a los escritos iniciales, el análisis se esfuerza en ser generoso. Las primeras prosas de Hernández presentan un estilo vacilante y sus rasgos más ostensibles son el rebuscado barroquismo y el tono burlón. Los recursos se

[1] *Miguel Hernández:* Obra Completa. *Tomo I: Poesía. Tomo II: Teatro. Tomo III: Prosas. Correspondencia. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany. Espasa Calpe, Madrid, y Generalitat Valenciana y Caja de Ahorros del Mediterráneo.*

toman de aquí y de allá, sin una personalidad definida, y los mejores trozos son los que, sencilla y llanamente, se corresponden con sus propios poemas. No tiene nada de particular, y es obvio que, un poco más adelante, el prosista mejore. El estudio de Sánchez Vidal salva esta parte de la obra, cuyo interés, pese a lo dicho, es indudable y, en ocasiones, con calidad de poema en prosa. Ya durante la guerra, aparece el realismo *funcional*, por así decirlo, y se hace periodística y, en cierto modo, didáctica.

De la introducción al teatro se ocupa José Carlos Rovira. Emplea cuarenta páginas en una exégesis que parte de una afirmación creo que compartida por todos los hernandianos: «La fortuna del teatro de Hernández no es equiparable a la de su creación poética». Y, sin embargo, la ilusión de Miguel por este género fue grande y temprana.

Insinúa Rovira que el estímulo teatral pudo venirle desde el modelo deslumbrante de García Lorca. Yo creo que le nació antes (a Lorca no lo conoce hasta 1933), pero la hipótesis no es absurda, ya que lleva aparejada la urgencia económica. Es un hecho que muchos escritores —Azorín, Baroja, los Machado...— espolean su labor teatral con el acicate crematístico. El teatro es el único género literario que da dinero, y Miguel anduvo toda su vida mermado de peculio. Sus cartas no es que lo digan, es que lo vocean.

La época en que se escribe *Quién te ha visto y quién te ve* era propicia para el teatro religioso en verso. Es acertada la observación de Rovira cuando estudia este auto sacramental, como es acertado ver en algunos de sus versos la anticipación del tema del hijo, tan peculiar, desde una concepción del amor hacia la procreación. Hace bien Rovira en desmontar un gesto de protagonismo adoptado por Bergamín —editor del auto en su revista—, según el cual él tuvo que censurar algunos trozos. Rovira ha cotejado el manuscrito original y no aparecen ni escenas ni versos tachados. Esta es la ventaja de trabajar con materiales de primera mano. En cambio, encuentro menos plausible la hipótesis de Rovira sobre una influencia unamuniana que, además, daría pábulo a discrepancias con Sijé, porque, la verdad, no veo que se trasluzcan pruebas de ello en ningún escrito hernandiano. Con todo, la hipótesis resulta sugestiva.

Al ocuparse del teatro social de Miguel, sobre el que es ya tópico echar el sambenito de lopesco, Rovira hace una aportación impagable: el guión de Miguel Hernández para la conferencia que dio en torno a Lope de Vega, durante el verano del año 35, en la Universidad Popular de Cartagena, invitado por sus fundadores: el poeta Antonio Oliver Belmás y su mujer, la poetisa Carmen Conde. «La interpretación de Lope, ingenua y desordenada, resulta muy interesante, pues es previa a la escritura de *El labrador de más aire*», afirma Rovira.

Miguel quiso dar a su teatro un valor de arma, de instrumento combativo. No puede juzgarse como teatro puro, ni como un juego de pasiones individuales, aunque, paradójicamente, a veces incurrir en esto último es su fallo. Rovira adopta en sus juicios una postura intermedia entre la desestimación desde el punto de vista teatral hecha por Ruiz Ramón, y la consideración de obra maestra que a *Pastor de la muerte* atribuye Florence Delay. Como nueva aportación de Rovira, el plan de la obra citada, esbozado por Miguel.

Quizá se eche de menos en estos comentarios al teatro de Miguel Hernández, como asimismo en la exégesis de Sánchez Vidal, un mayor énfasis en un aspecto de la obra hernandiana, y es su amor a España. He dicho algunas veces que no sería por falta de amor a España por lo que los jueces vencedores mandaron fusilar a Miguel. Lo recuerdo ahora, cuando releyendo el teatro comentado por Rovira, veo ese final de *Pastor de la muerte*. Un personaje, El Poeta —trasunto de Miguel— con un fondo del mapa de España, recita unos serventesios alejandrinos con una hermosa y grave exaltación española. No de otro modo concluye —es sabido— el romance «Llamo a la juventud». Con todo, la inclusión de sus prosas agrupadas bajo el epígrafe aportación a esta faceta, poco o nada conocida, de Hernández como escritor preocupado por los temas españoles.

Dada la escrupulosidad con que se ha revisado cada texto, resulta extraño que el título del auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve* aparezca siempre con acento en los dos relativos. En la primera publicación no se acentuaban, y así lo mantienen las ediciones más fiables, incluida la de Díaz de Revenga y Mariano de Paco.

Caballo de batalla de todo intento de obra completa es la ordenación de los materiales inéditos o desperdigados fuera de libro. Concretamente, en el acervo hernandiano, ofrecen especial dificultad los poemas para las sucesivas colecciones de *El silbo vulnerado, Imagen de*

tu huella y *El rayo que no cesa.* Sólo éste último es un índice inmutable. Sin embargo, parece lógico no olvidar que en la biblioteca de Tudanca existe un cuaderno titulado *El silbo vulnerado* y firmado de puño y letra por Miguel. Cualquier otra ordenación podrá ser razonable, pero la existencia del cuaderno revela la voluntad del autor. Por ello, en las últimas ediciones de *Obra poética completa* es la ordenación respetada. Esta edición de *completas* ofrece otro orden, basándose en criterios subjetivos.

La otra dificultad me parece verla en el *Cancionero y Romancero de Ausencias* y los poemas paralelos. Si los poemas de arte mayor deben o no ingresar en el *Cancionero...*, cuyo título parece indicar un deseo de poesía de arte menor, es controvertible. Personalmente veo con cierta extrañeza que después de la «Casida del sediento», fechada en mayo de 1941, se coloquen varias piezas palmariamente anteriores, mucho más cuando es generalmente aceptado que en los diez meses que el poeta sobrevivió había dejado de escribir. Con todo, admito cualquier ordenación razonable para esta parte final porque nos movemos con hipótesis y deducciones inseguras. Menos justificación tiene incorporar poemas o trozos de poema que el autor había tachado en sus borradores. Bien es cierto que se trata de quince breves composiciones y que se advierte con toda claridad su condición de textos desechados. Lo importante es ofrecer todo lo posible y mostrarlo con propósito de claridad escrupulosa, como lo hacen los editores de estos volúmenes.

Al tener acceso a todos los borradores que el poeta dejó, los editores prestan un gran servicio a la verdad hernandiana. Aludo a un tema que siempre me ha preocupado y es deshacer la falsa atribución de «facileo y coloreo» —es calificación de Ramón Gaya en *Hora de España*— para un poeta supuestamente improvisador e irreflexivo. Rovira y Sánchez Vidal —ayudados por un equipo formado por Carmen Alemany, Ángel Villaverde, Jesucristo Riquelme, Miguel A. Auladell y Rosa Sanfrancisco— aportan esbozos y bocetos, al par que varias versiones, demostrando prácticamente que el poeta sabía bien lo que se traía entre manos. Sabía de poesía más que algunos de sus críticos y era consciente de su labor de escritor. La leyenda del pastor analfabeto debe desterrarse de una vez. Lo que sí es cierto es que todo le costó un gran esfuerzo, que todo se lo debió a su asombrosa vocación y que su camino fue duro, porque no se le ahorró ni un paso.

Y en este sentido, las cartas, materia del tomo III de esta edición, ofrecen un testimonio doloroso. Miguel no dejó nunca de ser «alumno de bolsillo pobre». Desde la escasez, sus cartas piden continuamente ayuda. Unas veces, de dinero; otras, a causa de su cautividad. Notables son las que dirige a José María de Cossío, pero no son las únicas. En las que envía a Josefina, se esfuerza por no llevar más pena a los suyos. Ya en sus últimas semanas, más que cartas, son gritos de socorro; se estaba muriendo.

La parte absolutamente inédita no es mucha. Casi todos los poemas desconocidos pertenecen a los años de primera juventud, casi de adolescencia, y proceden de un cuaderno escrito entre 1927 y 1930. Parece que a ese cuaderno ya aludieron Concha Zardoya y María de Gracia Ifach. También hay prosas inéditas: así una serie de pequeñas escenas, más o menos desgarradas, entre burlonas y lascivas, con algún toque social, atribuidas a un personaje llamado *Calisto.* Era de esperar que este material inédito, aunque imprescindible en el empeño totalizador, nada supusiese para la valoración del poeta. No hay sorpresas: no era lógico que las hubiera. Miguel Hernández sigue siendo el mismo.

Ahora bien, una edición de la amplitud de ésta no existía. La *Obra poética completa* que desde 1976 se ha ido ampliando en sucesivas ediciones hasta hoy, o *Poesías completas,* de 1979, ya declaran en sus respectivos títulos que prescinden de la prosa y del teatro. Las *Obras completas,* editadas en Buenos Aires en 1960 y 1973, distan de serlo. A la que hoy comentamos la enriquecen sus notas y sus apéndices explicativos. Ese trabajo erudito de contrastar borradores y compulsar variantes debe elogiarse por puntual y por agotador del tema. Es verdad que los autores no siempre reconocen las pistas precedentes, no siempre revelan quién dio la referencia inicial o el dato previo, pero eso no es para censurárselo, porque es práctica habitual de muchos investigadores. Una disculpable «tacañería» de especialista. También cabría añadir algunas fichas valiosas a su notable tabla bibliográfica, aunque es justo reconocer su amplitud.

El resumen escueto de todo lo dicho podría ser declarar que el trabajo de Sánchez Vidal, Rovira y Alemany es excelente y marca, sin duda, un punto culminante en la bibliografía hernandiana.

Leopoldo de Luis

Octavio Paz y el pensamiento del presente

La escritura de Octavio Paz se ha desarrollado en espirales a lo largo del tiempo. Algunos motivos abandonados vuelven a encontrarse al paso de otras reflexiones para adquirir nuevo sentido. Otros surgen en un momento determinado y se despegan del núcleo inicial para ser otra cosa. El discurso paciano es, en este sentido, en la multiplicidad de sus movimientos, en la variación de sus idas y venidas, uno de los pocos discursos realizados por un poeta de nuestra lengua que ha marcado una presencia real e insoslayable en el territorio del pensamiento de este siglo. Su multiplicidad de intereses y la vitalidad de sus ideas, si aceptamos por un instante un vínculo con pensadores de nuestra lengua, puede verse en relación con obras como las de Ortega y Gasset o Eugenio Trías. Con el primero comparte, a pesar de todas las diferencias que se quiera, la profunda huella de su pensamiento en el territorio de la literatura de su tiempo, y con el segundo la vocación de pensar críticamente una filosofía desde la encrucijada final de la modernidad; también comparte la atracción por Marcel Duchamp. Pero ni uno ni otro, a pesar de escrituras tan sólidas, han sido poetas. Es sorprendente —y es aquí donde brota la extraña singularidad paciana— que actitudes e ideas de un poeta ocupen tan amplio espacio en el territorio de la reflexión crítica.

Convergencias (Seix Barral, Barcelona, 1991), y *Al paso* (Seix Barral, 1992) son los dos libros últimos de Paz. En ellos encontramos al pensador y al poeta. Sus aproximaciones a la poesía o el arte tienen casi siempre el aliento de un pensamiento que aun en la pluralidad de los signos que aborda traza puentes y vasos comunicantes: un pensamiento urdido desde la pluralidad.

Al igual que Ortega, Paz ha gozado de una importante presencia en el territorio del arte y la literatura. También ha recibido toda suerte de censuras al no alinearse junto a las manifestaciones históricas del marxismo. Es probable que más allá toda relación sea imposible, pero ésta es suficiente y significativa: el Ortega de la Segunda República Española poco eco tuvo en la cultura de aquellos años: el marxismo y el humanismo socializante marcaban la hora de la utopía soviética, y el momento de la coerción de la utopía. Octavio Paz, que ha sido un crítico tenaz y lúcido de las trampas de la utopía, ha visto cómo los anatemas trazados desde el historicismo marxista han tenido que recogerse y ocultarse ante la evidencia de los acontecimientos finales de la extinta Unión Soviética.

Es esta actitud paciana motivo frecuente en su reflexión. También se encuentra en los libros ahora publicados en sus múltiples variaciones o apariciones: en la proximidad y en la distancia, en el discurso ante la Academia Sueca o en reflexiones como «El siglo XX: la experiencia de la libertad» y, sobre todo en el territorio de la memoria.

Octavio Paz recuerda a propósito de un libro de Alberto Ruiz Sánchez las palabras condenatorias del régimen soviético pronunciadas por André Gide en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura, celebrado en España en 1937, palabras que fueron recibidas con silencio o temor. Ni Paz, Cernuda o María Zambrano, ni otros intelectuales de reconocida lucidez levantaron la palabra y defendieron la verdad de Gide. La Unión Soviética aparecía entonces y durante bastante tiempo después como la encarnación del futuro en la historia. Octavio Paz ha censurado durante años tal coerción y los peligros que encerraba. También desde la proximidad de su territorio inmediato, México, el poeta ha condenado el atrincheramiento dogmático y sus anatemas contra todos aquellos que no se movieran bajo la orientación del realismo y el compromiso socialistas. Sus defensas o sus mismas valoraciones críticas de artistas mexicanos de la importancia de Frida Kahlo, María

Izquierdo, Juan Soriano, sus referencias al grupo Contemporáneos y sus reflexiones sobre algunos «asépticos» de las promociones que le siguieron, muestran la realidad de una historia y una situación que se ha prolongado durante años.

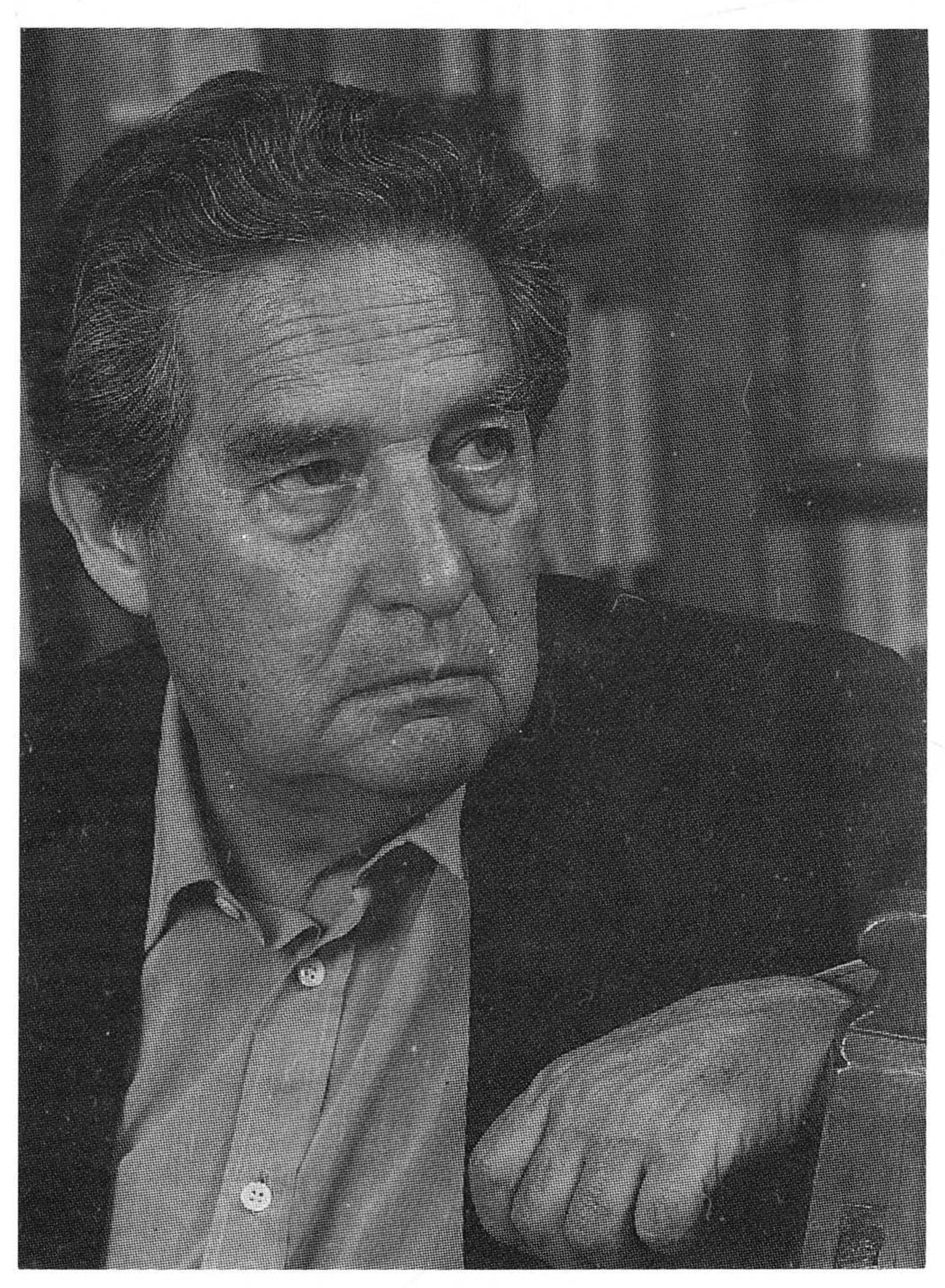
Ciertamente, no se trata de una crítica exclusivamente política que se desarrolle al margen de otras posiciones. Octavio Paz siempre ha enmarcado su crítica dentro del horizonte de su pensamiento, esto es, dentro de la crítica de la modernidad. Somos los hijos de la modernidad y sus críticos, el punto en el que la manifestación histórica de la modernidad en el progreso, la técnica o la ideología se han vuelto peligros o ausencias. En este sentido las palabras pronunciadas en «La búsqueda del presente» son significativas. «Por primera vez en la historia los hombres viven en una suerte de intemperie cultural y no, como antes, a la sombra de esos sistemas religiosos y políticos que, simultáneamente, nos oprimían y nos consolaban. Las sociedades son históricas pero todas han vivido guiadas e inspiradas por un conjunto de creencias e ideas metahistóricas. La nuestra es la primera que se apresta a vivir sin una doctrina metahistórica; nuestros absolutos —religiosos o filosóficos, éticos o estéticos— no son colectivos sino privados». Extremada paradoja de la modernidad vuelta a su misma raíz, desvelada por lo que fue su arma iniciática y de apoyo: la crítica. Pero también acentuada denuncia de toda justificación metahistórica del pensamiento y de los ideales de ilustración y universalidad.

Es este horizonte, eminentemente histórico, no ajeno en este sentido a las circunstancias y a las perpetuas mutaciones de la realidad, el que hace de estos libros de Paz el testimonio de un pensamiento manifestado en su pluralidad y en su concreción. En los artículos que recoge en *Convergencias* y *Al paso* nos habla de pintores y poetas, de Edvard Munch y Valerio Adami, de María Izquierdo, de los *collages* de Marie José Paz y de los poemas-objeto de André Breton. En ellos nos habla también de la poesía y de los poetas, de Alberto Caeiro, Cernuda o T.S. Eliot. De lo conocido que en estas vueltas *da capo* retorna con sentido nuevo, y de lo desconocido. Sus palabras son también espirales de la memoria ante seres que conoció: Caillois, Cortázar, Alfonso Reyes, Borges, Buñuel o María Zambrano. Confluencias en el tiempo y divergencias: signos movidos en la espiral de la memoria. En este sentido podemos destacar los abundantes datos que ofrece sobre su propia trayectoria. Pero sobre las manifestaciones concretas, este pensamiento aparece atravesado siempre por una propuesta realmente central para nuestro tiempo: es preciso construir, tejer o vislumbrar *una filosofía del presente.* Por decirlo con dos formas diferentes que sugieren *Convergencias:* excluidos del presente del origen y de los fuegos fatuos del futuro es *hoy,* este hoy sucesivo siempre el mismo y siempre cambiante, el que ha de ser desvelado por una filosofía: «La búsqueda del presente no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real».

El resultado de esta modernidad en perpetua crisis es también el reconocimiento de la soledad y sus laberintos: ese profundo silencio del ser enfrentado a su alteridad no sólo ya en el origen y en el fin sino en su misma estancia en el presente. Octavio Paz en este sentido no puede desarrollar esa *filosofía del presente,* pero en su afán de vislumbrarla remueve, digámoslo así, signos centrales de nuestra cultura: de la modernidad y de su pasado. Haces de luz y de sombras, indagaciones en los signos para mostrar el silencio que envuelve al hombre, sus pretensiones ontológicas, su realidad y su irrealidad.

El cuadro de Munch, *El Grito,* nos dice, muestra mejor que ningún otro, incluso que los cuadros de Edward Hopper, el silencio y la angustia que se escuchan desde el origen. La glosolalia o el lenguaje onomatopéyico de Huidobro, Hugo Ball o de Artaud revelan el deseo, siempre impetuoso, de participar de una completa afirmación del ser en términos absolutos, el deseo de alojar en la forma, aun en medio de las palabras fragmentadas, la completa participación en un universo entrevisto en su totalidad. Esto es, alzar en un lenguaje —que en realidad ha dejado de ser— el pleno ser.

Brota aquí, en efecto, una de esas manifestaciones complejas del pensamiento paciano, su constante reflexión sobre los límites y las fronteras de los signos: las palabras, afirma con frecuencia, son puentes: vasos comunicantes con la realidad, que nos colocan también ante nuestra alteridad y ante el desgarro metafísico en el que habitan el hómbre y su mundo. En su comentario del heterónimo pessoano Alberto Caeiro y de su afirmación «Y digo/ de mí: soy» escribe revelando aún la inconsisten-



Octavio Paz

cia de todo decir: «El hombre no acaba de decir qué o quién es porque nunca acaba de ser enteramente. *Yo soy* es una afirmación temeraria y que muchos, de Pirrón a Nagarjuna y de Nagarjuna a Hume, encontrarían arrogante e infundada. El yo ¿es uno o es plural? Campos, Reis y Pessoa mismo desmienten a su maestro: no se puede decir *yo* sin tomarse ciertas libertades con las palabras [...]. Entre el yo y el mundo hay un hueco, un abismo que debemos cruzar a través del puente de las palabras».

Ciertamente, *Al paso* y *Convergencias* nos llevan a extremos de la experiencia poética y artística de Occidente, y también de otras culturas: al punto de convergencia en el que se reflexiona sobre el ser y sus límites, sobre el lenguaje, su permanencia y su fugacidad, sobre la realidad o la irrealidad del espacio en el que vivimos. De este modo ha avanzado hacia una filosofía del presente desde el territorio de la poesía y el arte que marcan de forma esencial e insoslayable al pensamiento de nuestra época.

No menos vigorosos resultan algunos de sus planteamientos. Su sentido crítico lleva con frecuencia a observar el verdadero rostro de algunas posiciones estéticas de este final de siglo. Así, cuando nos habla de Anselmo Kieffer o del postexpresionismo sugiere el peligro de toda restauración estética: «Las restauraciones han sido siempre un neoclasicismo». El postexpresionismo ha hecho de la profanación una escuela, un manierismo. Esencial en este sentido es también su certera visión: en el postexpresionismo sorprende la exasperada voluntad *por decir* y no lo que dicen: obras que son un balbuceo, un grito.

En el territorio contrario, en el formalista, cuya instantánea última y más vigorosa ha sido el expresionismo abstracto, se rehúsa a significar y, «poseído por una ambición que no es exagerado llamar ontológica, no quiere representar, sino ser». Octavio Paz muestra la paradoja: a pesar de tal empecinamiento el arte no puede adentrarse por completo en ese refugio ontológico de tal modo que no puede rehusar por completo a la representación: a decir y a significar.

Enfrentado radicalmente a revelar y mostrar las paradojas de la modernidad y a penetrar en la estancia del *hoy*, ofrece en estos dos breves libros numerosos caminos para la lectura y la comprensión, no ya de su obra sino del tiempo histórico en que se encarna.

El escritor mexicano retoma además otras posiciones suyas estableciendo analogías que desvanecen y agrietan desde dentro el concepto mismo de temporalidad moderna. Comparte un aserto esencial a la modernidad y que con frecuencia pasamos por alto: la modernidad en su crítica ha privilegiado la libertad de la lectura y desplegado *le démon de l'analogie.* Tal grieta abierta en el horizonte moderno desvanece la misma noción de temporalidad como sucesión y finalismo de la historia. También aquí apunta a lo que puede ser una filosofía del presente. Con Eliot y con Pound comparte una misma visión: todas las épocas son contemporáneas. Y lo son desde una perspectiva paradójica. Al leer e interpretar los signos del pasado éstos se modifican, devienen otros, se agitan en el vórtice del presente. La afirmación no es nueva en Octavio Paz, pero aporta aquí en estos libros nuevas sugerencias.

Al hablarnos de Pound y Eliot, y referirse a *The Waste Land* o a los poemas de Ezra Pound, muestra cómo el simultaneísmo y los *collages* cubistas les permitieron desplegar toda suerte de analogías y de diálogos textuales entre diferentes épocas en el espacio de un poema: sentir, por decirlo así, a Dante contemporáneo de Nerval o de Browning. Ciertamente, *l'analogie* cubista permitió a Pound y a Eliot desplegar la escritura en un vasto dominio temporal y hacer del pasado un presente, desplazar los signos leídos hasta incorporarlos en el *ahora* contemporáneo.

No de otro modo se manifiestan aquí algunas lecturas presentes y frecuentes en Paz: Quevedo visto como un poeta contemporáneo por su conciencia del tiempo y por el desgarro metafísico de *Lágrimas de un penitente:* inventado y creado por una lectura que brota de nuestra época. Desde este mismo ángulo afirma Paz otra perspectiva crítica que muy probablemente se terminará por imponer: Góngora es leído por los escritores de los años 20 como un poeta postcubista. En efecto, la aseveración paciana, que se expresa en una suerte de súbita iluminación, nos coloca ante una realidad que los lectores y estudiosos de la literatura española del siglo XX no pueden continuar ignorando. Todo aquel que haya leído los textos dedicados a Góngora antes de 1927, textos de Guillermo de Torre o de Gerardo Diego, y que haya entrevisto la importante presencia del cubismo en las publicaciones de los años 20 —la visión de un Góngora cubis-

ta urdida por Alfonso Reyes y Juan Ramón en las páginas de *Índice*—, advierte en efecto cómo se ve en Góngora una encarnación de la *image* y la *création* cubistas.

Singularísimo y extremadamente iluminador es también el extraordinario texto «Poemas mudos y objetos parlantes» que dedica a los poemas-objeto de André Breton. En él muestra el diálogo entre pintura y poesía presente en los emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII, al tiempo que traza la analogía con los poemas-objeto de Breton destacando el importante componente hermético que vincula a una y otra manifestación. En el mismo lugar recuerda las palabras de Baltasar Gracián y su conocida definición del «concepto» como «un acto del entendimiento que expresa una correspondencia entre dos objetos», y subraya que tal posición es desde la modernidad el mismo principio del que habló Pierre Reverdy en «L'image poétique» desde las páginas de *Nord-Sud*. En verdad, las palabras de Gracián dialogan con aquella «imagen creada» que se obtenía a través de la relación de «deux réalités distantes». La lectura, desde el siglo XX, transforma en verdad el pasado situándolo en nuestro presente.

Ciertamente, la lectura de estos libros de Octavio Paz muestra un vigoroso pensamiento que indica no sólo los laberintos de la modernidad sino también el punto de convergencia desde el que un proyecto nacido bajo los ideales de ilustración y universalidad ha devenido otra cosa. Espacio y laberinto, universo plural y teatro por los que circula la mirada, espirales de la memoria, recinto que abraza en su interior no sólo épocas pasadas sino diálogos con otras culturas —así, «Tres poemas de la dinastía T'ang»—. Ciertamente, no faltan en *Convergencias* y *Al paso* temas y sugerencias, visiones críticas e iluminaciones trazadas por alguien que reflexiona no *sobre* la poesía y el arte como lo hicieran Ortega, Heidegger o Eugenio Trías, sino *desde* la poesía misma.

Inmerso en una visión del mundo por dentro, entre la realidad y la irrealidad del ser, entre la fugacidad del tiempo y los vastos deseos del hombre, lector del barroco o traductor de poemas de Wang Wei, Octavio Paz nos coloca ante un discurso que se ahonda ante lo que habremos de habituarnos y en cierto modo construir: un pensamiento del hoy, en su vértigo y en su quietud.

Nilo Palenzuela

Prosas de Hofmannsthal

Uno de los apartados más breves en la obra de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) es el de los relatos. Apenas once en su producción si se incluye su famosa *Carta de Lord Chandos* (1902). Van apareciendo casi a regañadientes en su obra y varios de ellos quedan inconclusos. Los siete que acaban de ser editados en castellano, llenos de personajes inestables e inseguros, quedan contrapesados por la rotundidad de los aforismos que integran *El libro de los amigos**. Miguel Ángel Vega ha realizado un encomiable trabajo en el que introduce suficientemente al autor avanzando claves para su interpretación. Incluso Vega matiza la conocida interpretación que Herrmann Broch hiciera de Hofmannsthal como el símbolo esteticista de una época vacía de valores, así como otras de Claudio Magris o Karl Kraus. La tabla cronológica y la bibliografía incluidas son realmente útiles.

Hofmannsthal no cayó en la tentación de ahogar sus relatos bajo el peso de las ideas que iba gestando. Y eso pese a que el sucinto y supuesto testamento literario de Chandos —que no el de Hofmannsthal cuya obra se agrupa en diez gruesos volúmenes— es probablemente el eje de muchas de las vivencias psicológicas de los personajes que aparecen en las narraciones citadas. Sin embargo, la lectura de *El libro de los amigos*, obra de 1922, cuando el poeta lamentaba que ya no se le tenía

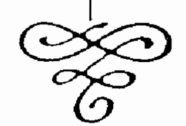
* *Hugo Von Hofmannsthal.* El libro de los amigos. Relatos. *Edición y traducción de Miguel Ángel Vega, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.*

en cuenta, contribuye a encontrar coherencia en quien a primera vista parece difuminarse en el impesionismo, o el atomismo empirista de Ernst Mach. En este conjunto se recogen tanto aforismos propios como ajenos. De esa manera, se ejemplifica la idea europeísta de que Hofmannsthal se sentía portador en una Europa que había sido destrozada por la Primera Guerra Mundial. En ese mismo sentido se dirigieron sus esfuerzos en favor de la fundación y consolidación de los festivales de Salzburgo.

Pero, sobre todo, recogiendo los pensamientos de otros —cita a Goethe, Pascal, Platón, Rudolf Pannwitz, Voltaire, Delacroix, etc.— e integrándolos con los suyos propios, Hofmannsthal ponía de manifiesto algunos de los aspectos centrales de su visión del mundo. Juzgaba, en efecto, que el integrar armónicamente diversas partes era algo necesario tanto en la consecución de un hombre superior como de una obra de arte. Ésta no puede ser construida por un solo individuo sino que necesita de la participación de varios. Aceptar los pensamientos de otros suponía a su juicio un acto de *comunión antropológica*, pues se comparte no sólo lo dicho sino la persona misma que se pronuncia de esa manera. Pero además, tal proceder intenta evitar la desesperación que le acarrea a una época el vivir sin pasado. Es decir, aspira a enraizarse en una *tradición* que al menos —aunque se cite también a Confucio o a Mahoma— quiere ser europea. Los aforismos agrupan diversos temas: naturaleza del hombre; ideas sobre la mística y la disolución del ser; pensamientos sobre el tiempo, las culturas y la política; y observaciones propias de la estética. Tal división enlaza con los poderes que en su opinión rigen al hombre. A saber: su naturaleza espiritual, cuerpo, pueblo, patria y época. Esas son quizá las *formas* en las que el hombre modela su ser individual y colectivo, en las que se identifica para bien o para mal, en las que pone a prueba su *voluntad*.

Pero, partiendo inevitable y conscientemente de ellas, aún puede entregarse a lo espiritual, a lo sobrehumano. Se entra entonces en el terreno de la *mística*, siendo el poeta vate privilegiado. Frente al especialista que se reduce empobrecedoramente en su identidad, es justo atribuir al poeta una función religiosa. La poesía perfecta nos sitúa en un peculiar estado de plenitud trasladándonos fuera de nosotros mismos. Nos entrega a lo profundo, a lo no-cósico, mientras que la prosa lograda nos permite alcanzarnos a nosotros mismos. Pero los relatos de Hofmannsthal huyen del psicologismo superficial o de la mera descripción. Son, más bien, simbolistas. En buena parte, sus protagonistas se enfrentan a complejas ensoñaciones y turbaciones que ponen al margen su posición social y hábitos de vida. Con claridad onírica el autor los enfrenta con la parte nocturna de su ser poniéndolos al borde de su desintegración personal, familiar o profesional. A veces el pasado, a veces la ensoñación, inundan de imágenes sus existencias. Los personajes se aproximan, entonces, como señala Vega, al vaguismo de algunos cuadros de Klimt como *Filosofía* o *Medicina;* o también a lo no fijable y reacio a la repetición que Musil denominó «no racioide». Resulta así, paradójicamente, que el ser que se revela a los protagonistas de estos relatos, y que nos refleja en tanto lectores, es el de rostros flotando en el vaho de lo irreal. Así sucede en el que encuentro más logrado, *Historia de uno de caballería:* el brigada Anton Lerch se reconocerá en un especular desdoblamiento en el que presiente la muerte. En el caso de *Lucidor* el camino es el inverso. Se pasará del desdoblamiento a la reconciliación de la unidad, pero en seguida Hofmannsthal advierte su ignorancia respecto a la suerte de la reunificada protagonista.

Rafael García Alonso



Los preparativos del apocalipsis*

I

Hay ocasiones en que el destino se manifiesta o se decide. Una iluminación, una catástrofe o una elección crucial. «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta, en realidad, *de un solo momento* —escribió Borges—: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es». Algo así le tocará vivir a Esteban Espósito cuando llega a Córdoba para participar de un congreso «sobre la Simbólica del Mal o sobre la presencia o ausencia de algo en el arte contemporáneo o sobre la muerte de las ideologías o sobre todo eso junto». El centro de ese remolino narrativo que es *Crónica de un iniciado,* la segunda novela de Abelardo Castillo, es el decisivo encuentro que tendrá el protagonista consigo mismo (o con Otro, según como se mire). Argentino, escritor, 27 años, Espósito cree en la disyunción «vida o literatura» y el viaje a Córdoba es para él la encrucijada que le permitirá elegir. Por exceso de estimulantes y noches sin dormir o por algún otro motivo, el juego al que entra es vertiginoso: las treinta y seis horas de exaltación y agonía que conocerá entonces serán el pasaje a la adultez y a la desdicha, pero también a la sabiduría y a la literatura, entendida como bastante más que el simple oficio de redactar libros.

II

Aunque es una de las mayores y más antiguas ciudades del país, no es común que una novela argentina transcurra en Córdoba. Moderna y a la vez tradicional, famosa por sus iglesias y su universidad, esa capital de provincia adquiere una atmósfera casi fantástica en la visión de Castillo. *Crónica de un iniciado* narra detalladamente la jornada y media que Espósito pasará allí, no sin ramificaciones hacia el pasado (en los recursos del protagonista o de otros personajes) y hacia el futuro (en las acotaciones del narrador —el propio Espósito— desde un presente bastante posterior). Con disgresiones y variaciones, entrelazado con otras historias secundarias, el tema central es una historia de amor y al mismo tiempo una recreación de la leyenda de Fausto. La alusiones al *Fausto* de Marlowe, al de Goethe y al *Doctor Faustus* de Thomas Mann, entre otros antecedentes, son evidentes, a la manera de homenajes o de citas cómplices. Castillo parece haberse propuesto agregar su propia versión a la eterna serie de relatos en los que un hombre pacta con el Diablo, ahora en un escenario sudamericano y en 1962, exactamente en el momento en que Nikita Kruschev y John Kennedy se preguntaban si dar o no el paso que podía conducir a la pulverización del planeta.

III

Crisis de los misiles, «acto decisivo», Pacto con el Diablo, guerra nuclear, literatura como elección de vida: algo suena *démodé* en esta nómina, escasamente compatible con la idea de la deconstrución derrideana, el rizoma deleuziano y la posmodernidad. Armoniza mejor con los años 60, época en que Abelardo Castillo publicaba su revista *El escarabajo de oro,* ganaba el premio de teatro de la Unesco con *Israfel* y descollaba entre los jóvenes cuentistas con *Las otras puertas* y *Cuentos crueles,* en tanto en su país se agolpaban los acontecimientos que, a mediados de la década siguiente, desembocarían en la muerte y el terror. Las huellas de aquella tragedia persisten en los más diversos planos, incluido el de la literatura. Preocupadísima siempre por un estricto estar al día, la literatura argentina acogió a *Crónica de un iniciado* como a un cuerpo difícil de asimilar. La suma de aplausos, reproches, equívocos y silencios da que pen-

* *Sobre* Crónica de un iniciado *de Abelardo Castillo, Buenos Aires, Emecé, 1991, 458 páginas.*

sar, dibuja una presencia rara, quizá demasiado elocuente para lo que tolera la capacidad de recepción de la época.

IV

Como un gran gesto solitario, orgullosamente anacrónico, *Crónica de un iniciado* tuvo la descortesía de poner en cuestión cierto plácido estado de cosas que se denomina «literatura argentina actual»: lo que se publica —y presumiblemente lo que se escribe— en la Argentina, pero también la crítica que sustenta, distribuye y organiza esa producción y la colectividad de lectores acostumbrados a consumirla o necesitados de hacerlo con alguna frecuencia. Con la inoportunidad del fantasma de lo que se daba por muerto u olvidado, esta novela vino, a fines de 1991, a recordar algunas maneras de leer o de entender la literatura, o la relación entre la literatura y los humanos que leen. La literatura, por decirlo así, como una explosión perpetua de significaciones que involucran a mucho más que la razón, el pensamiento y la valoración estética: una manera apasionada y riesgosa de *comprometerse* en el contacto con la letra, de preguntar a la letra por el sentido de la vida, de salir absorto, exhausto o renacido de la lectura. Sí, como puede suponerse, no se ha extinguido ese modo de leer, se lo calla como a una ridiculez o un defecto.

V

Literatura como una manera de comprometer. Esto remite inevitablemente a Jean Paul Sartre, una suerte de antigualla para la moda intelectual argentina. Para muchos argentinos, el nombre de Sartre nos remite a las páginas de *El escarabajo de oro* y a las lecturas febriles de los dieciocho años o los veintidós, con la esperanza de que fuera posible una síntesis entre lo ético, la belleza y lo político, y con la sospecha de que la integridad que un hombre pone en juego en defensa de una causa justa es la misma que se revela en la elección de una frase o de un tono. «No se hace lo que se quiere y, sin embargo, se es responsable de lo que se es. Así son las cosas. El hombre, que se explica simultáneamente por tantas causas, debe, sin embargo, llevar sobre sus hombros la carga de sí mismo. En este sentido, la libertad podría pasar por una maldición. Y es una maldición. Pero es también la única fuente de la grandeza humana», lo escribió Sartre en *Situations II* y parece saberlo el protagonista de *Crónica de un iniciado* al tener que decidir, radicalmente a solas, cuál será su relación con el Mal. De diversas maneras, una pregunta late en todo el libro, y no es Esteban Espósito el único personaje que la encarna: *¿Qué hace uno con su vida?*. Esta pregunta funda, podría decirse, toda la literatura de Castillo, tanto como la de Roberto Arlt, la de Salinger o la de Joseph Conrad. Está en «El Sur» de Borges, en las parábolas de Ford Coppola o en las cartas de Rilke. No una pregunta a la que la literatura debe responder, sino un interrogante que la desata.

VI

Así como el *Ulises* o el *Adán Buenosayres* narran lo que sucede durante uno o dos días, la acción, en *Crónica de un iniciado*, transcurre en treinta y seis horas, pero el orden no es cronológico sino el de una memoria ocupada en reconstruir: a los saltos y a los chispazos, entreverando los lugares y los tiempos. La frase inicial del libro, *Graciela te llamabas*, da el tono de la búsqueda y el esfuerzo por hacer de la palabra una recuperación: en la insensata y brevísima historia de amor ocurrida en Córdoba, y en el recuerdo mismo de la ciudad, con sus cúpulas coloniales y sus vulgarmente modernas galerías comerciales, parece aguardar una cifra. A diferencia de la novela de Joyce, casi tanto como el tiempo en el que ocurren los hechos importa otro, el del momento en que se los recuerda, o —más exactamente— la relación entre ambos: una distancia cargada de sentido. «La memoria —dice Espósito— impone un orden que excede las leyes del tiempo y su lógica. El atardecer en el puente de piedra, la muerte de Santiago, la mirada de Bastián, mi grotesca aventura en el alto recodo de la escalera desde donde se ve el cementerio de las Catalinas, la fiesta en el cerro, las Máquinas que Cantan, todo eso está ocurriendo ahora en una ciudad paralela a esta, hecha de palabras, ciudad que también se llama Córdoba».

VII

Abundan las citas que se pueden aprovechar para una reflexión crítica sobre *Crónica de un iniciado,* porque es una novela que se piensa a sí misma. Si es cierto que toda escritura reflexiona sobre sí, aquí eso aparece tematizado, no en función de coartadas o explicaciones preventivas sino como una problematización compleja que se presenta al lector. Por medio de la ficción autobiográfica —aquello que anota el protagonista sobre su operación de recuperación crítica del pasado, en tanto la lleva adelante— Castillo relata, paralelamente a las historias que forman la trama, otra historia, inevitablemente ficticia, y que funciona como la sombra que completa su dimensión: cómo fue escrito el libro. Complejizando esta operación, el narrador evoca desde tres presentes sucesivos: los primeros capítulos dicen haber sido escritos en una habitación de hotel, durante el retorno, muchos años después, a Córdoba, en busca de un imposible cotejo entre el recuerdo y lo real; los siguientes, en un departamento de Buenos Aires y los últimos en el «cuartito azul» de un manicomio en donde Esteban se encuentra por algún motivo. No le resultará desconocido ese motivo a quien haya leído *El que tiene sed,* la primera novela de Castillo: ocho años de la vida de Espósito, entre los treinta y uno y los treinta y nueve, en medio de perpetuas borracheras y mientras trata de escribir un libro que —ahora lo sabemos— es *Crónica de un iniciado,* o se le parece mucho.

VIII

En un momento de «El cruce del Aqueronte» se menciona un cuaderno de hojas cuadriculadas en el que Esteban Espósito tiene escritos los diez primeros capítulos de un libro al que llama «su apuesta contra el tiempo» y «el embrión de su grande y verdadera conversación con el demonio: su Pacto con el Diablo». Antes de convertirse en el segundo capítulo de *El que tiene sed* (1985), «El cruce del Aqueronte» fue un cuento, seguramente uno de los mejores de Castillo, y como tal dio el título a una recopilación publicada en 1982. Allí Espósito, a la edad de treinta y tres años, escribía borracho en el asiento de un ómnibus mientras viajaba a dar una conferencia en una ciudad de provincia. Había descubierto —escribía— que su destino era la literatura, no la felicidad. En su cuaderno Leviatán, robado seis años atrás en una librería de Córdoba llamada *Fausto,* escribía Espósito que estando, como estaba, particularmente dotado para la felicidad —ese arte de simplemente «abandonarse y aceptar las pueriles, hermosas, inocentes cosas de la vida»—, ya no quería acceder a ella, «y ahora, aunque lo quisiera, ya no podría, porque sé que algo hice, o sucedió algo, que me volvió desdichado, algo que me dejó sin alegría para compartir con nadie». De hecho, eso que sucedió es lo que cuenta centralmente *Crónica de un iniciado,* o, más bien, *Crónica...* es el intento obsesivo de precisarlo.

IX

Como quien anticipa una historia mientras cuenta otra, *Crónica de un iniciado* aparece ya anunciada y resumida en *El que tiene sed.* A lo largo de su desarrollo, la primera novela de Abelardo Castillo deja entrever, en referencias más o menos laterales, los principales hechos que relata la segunda. No es inverosímil, dado que, en la cronología de la ficción, ocurrieron antes. Lo que en la anécdota es recuerdo, en la lectura se hace anticipación. Según declaraciones del autor, *Crónica...* fue iniciada hace unos treinta años, bastante antes de que empezara a perfilarse *El que tiene sed,* como si el primer proyecto, mucho más ambicioso, necesitara no sólo de una elaboración más lenta sino también de una suerte de introducción que le abra paso, que establezca la necesidad de un «relato del origen». Visto desde ese punto, el orden de publicación de las novelas parece el más acertado: a la vez que lee la primera, uno se prepara oscuramente para acceder —como quien asiste a una revelación— a la segunda. De ahí que, comparadas entre sí, *El que tiene sed* resulte más «realista», frente al aura casi sobrenatural de *Crónica...*

X

Sólo durante una segunda lectura se empiezan a asentar las cosas, pueden atarse bien cabos y estructurarse lo que se vivió como un delirio: el proceso de rearmado,

entonces, tiene tanta riqueza como antes lo tuvo la lectura frenética. Quien no opte por abandonar *Crónica de un iniciado* a las pocas páginas será, seguramente, porque logró sintonizar con su propuesta de una lectura apasionada: todo —el ritmo, el vocabulario, la escansión— lleva a devorar páginas. Uno quiere saber qué pasó exactamente, qué va a pasar, por qué se mató Santiago, qué significa poseer a Graciela para la aventura trascendente de Esteban o si los diálogos con el demoníaco profesor Urba son algo que Espósito vivió o un simple producto de su imaginación insomne. Seguramente hay cierto público —el que leía a *Rayuela* y a *Sobre héroes y tumbas* como experiencias existenciales decisivas— que estaba esperando eso. Si además aspira a poner en juego otras capacidades, otras habilidades, otros juegos de la inteligencia y la sensibilidad, la segunda lectura le permitirá un disfrute más demorado y sutil.

XI

La estructura es la de un *puzzle* que se va armando mientras se lee en el orden convencional, desde la primera a la última página. La aparente arbitrariedad en la sucesión de escenas, los puentes en el tiempo, los saltos, los contrastes, no tienden a producir sorpresa sino una oscilación de sentido y un ritmo típicamente poéticos, pero cuidadosamente articulados, con fluidez, evitando cualquier efecto estruendoso. En la alternativa entre tradición y vanguardismo, entre ruptura y continuidad, Castillo se asume como un escritor tradicional capaz de asimilar múltiples hallazgos de las vanguardias y los experimentalismos sin ostentarlos. El objetivo es contar una historia, ejercer el placer de relatar. Una historia, en este caso, que importe tanto por la anécdota como por la manera de contar —el despliegue poético del lenguaje, su fascinación— y por todo lo que implican los momentos reflexivos que emergen como irrupciones de ideas en el transcurso.

XII

Crónica de un iniciado está dividida en cuatro partes («Mapa de la ciudad», «Santiago o las Máquinas que Cantan», «Rito de Pasaje» y «La Noche de Walpurgis»), que a su vez contienen entre dos y diecinueve capítulos cada una, indicados con números romanos y de variada extensión, hasta de cuatro líneas. Cada capítulo mezcla, por lo general, escenas de la historia central, en las que irrumpen a veces unas cuantas historias intercaladas, sobre todo dos: la de la muerte heroica del abuelo Laureano durante las guerras civiles del siglo XIX y los recuerdos de la infancia y adolescencia de Graciela. El grado de incidencia de estos relatos respecto de la historia principal es diverso: si el de Graciela enriquece algunos aspectos del desenlace, la epopeya criolla de Laureano Zamudio puede verse como un relato autónomo, al parecer sin otra justificación que su propia belleza literaria o, acaso, el efecto de proyectar una profundidad histórica. Otra función cumplen ciertas escenas —particularmente los diálogos entre el astrólogo Urba y el padre Cherubini—, virtuales comentarios a la historia principal. En las conversaciones metafísicas y teológicas entre el representante de lo diabólico y el de lo angélico, y en general en los diálogos, Castillo saca el máximo partido de su experiencia como autor teatral *(Israfel, El otro Judas, Sobre las piedras de Jericó)*, pero donde esto se vuelve deslumbrante es en los dos largos encuentros entre Urba y Espósito, directamente redactados como parlamentos dramáticos.

XIII

Urba es pequeño, inteligente, irónico, se parece bastante a uno de los emisarios diabólicos de *Doctor Faustus* y es astrólogo, como el personaje de *Los siete locos* de Roberto Arlt. Cherubini, su casi inseparable compañero, es un cura rollizo y afable que se expresa en una particularmente expresiva jerga propia, mezcla de castellano, italiano, latín, lunfardo y gauchesco, entre otros idiomas. Son los personajes menos realistas de la novela. Los demás, así y todo, nunca dejan de bordear cierta excepcionalidad: caracteres contradictorios pero fuertes, cautivantes, entre los que, además de Espósito y Graciela, sobresalen Bastián y, sobre todo, Santiago, el poeta que se suicidará, desbordado por su amor a la poesía y su dificultad para armonizarlo con las condiciones de la vida concreta. Escritores ambos, Santiago y Bastián son, en cierto modo, otras versiones o posibilidades del

personaje que juega Espósito ante el mundo: la lucidez como una condena y una misión, la conciencia de vivir entre desgarramientos irreparables, el ansia enfermiza de verdad y belleza.

XIV

Antes de que apareciera Esteban Espósito en la obra de Castillo, ya estaba presente esa figura del intelectual, el artista o el poeta en su novela breve *La casa de ceniza* y, magníficamente, en el Edgar Allan Poe de *Israfel*. Pero donde aparece definida es en «Los ritos», dentro de *Cuentos crueles* (1966). En buena medida, también están anticipados allí otros dos personajes de *Crónica de un iniciado:* la bella y aristocrática Verónica Solbaken y su marido, el cornudo doctor Cantilo. Agrónomo en la novela, en el cuento este personaje era un bioquímico con pelos en las orejas, un típico representante del tipo de burgués sensato y superficial, opuesto frontalmente a la insolencia y la angustia del artista. Pero este hombre ridículo y prolijo adquiere sorpresivamente en *Crónica...* una grandeza que lleva a poner en suspenso ciertos esquemas más o menos aceptados sobre los tipos humanos. Una característica de esta novela es la permanente descolocación del Bien y del Mal, de la mezquindad y de la grandeza. Nadie está del todo seguro de un lado o del otro. Lo trágico no nace ya de una predestinación —social, psicológica o metafísica— sino de una incerteza radical.

XV

Para mi gusto, los méritos más altos de esta novela son dos: la lucidez, la intensidad y la complejidad con que reinstala la cuestión de la grandeza y del sentido de la existencia, por un lado, y, por el otro, la perfección que alcanza en el arte de escribir bellamente. En un comentario a *El que tiene sed* hablé de «un poeta de la prosa», de «largas operaciones envolventes en las que todo cabe, una musicalidad de oratorio salvaje atravesada por el asombro de lo inesperado» y de «palabras que encuentran el lugar exacto para restallar». Una maestría en el humor irónico y el sobreentendido, un arte de la oración como sucesión de intensidades, suspensos, aceleraciones y ralentamientos, el resplandeciente contrapunto de lo sagrado y lo vulgar, lo concretísimo y lo abstracto. «En una palabra —decía Baudelaire de Poe—, el arte de encantar, de hacer pensar, de hacer soñar, de arrancar a las almas de los pantanos de la rutina». Castillo parece sopesar cada palabra en busca de los más ínfimos matices en la connotación, pero lo inserta todo en períodos musicales amplios con movimiento propio, como si cada palabra fuera el acorde de una frase musical que debe subordinarse al desarrollo armónico de la composición entera. Es, también, el arte de un orador: las novelas han sido para Castillo la posibilidad de incorporar a la creación literaria aquella admirada elocuencia de sus editoriales de *El escarabajo de oro*.

XVI

Dar cauce a una necesidad ensayística. La novela como conjugación jubilosa de la narración y el ensayo. Kundera en Europa, Piglia en la Argentina. En Castillo, además de la narración y el ensayo, la poesía. Pero, a diferencia de Kundera o Piglia, el ensayo no aparece francamente manifestado sino intenta justificarse narrativamente dentro del relato, como el tema de una conversación o alguna disquisición del narrador. Se habla de estética y de ética, se reflexiona sobre el modo de ser de los argentinos, sobre el peronismo y sobre la modernidad de la manera en que discurre Thomas Mann, como un conversador sin apuro que no teme demorarse en tal o cual cuestión. Sólo en una segunda lectura, probablemente, se pueda acceder a estos párrafos sin la ansiedad de esperar a que se terminen para seguir averiguando *ese enigma* que desde un principio lanza señales al lector. Tampoco resulta fácil en principio abordar esos pasajes, inevitablemente más discursivos, con la tensión poética y la actitud un tanto alucinada, tendiente a la caza de lo extraordinario, que impregna a la escritura en la mayor parte del libro.

XVII

Tal vez la idea de *lo extraordinario* no coincida exactamente con la de la «iluminación profana», en reemplazo de la iluminación religiosa, que encontraba Walter

Benjamin en el arte contemporáneo, pero ambas unidades sintetizan *eso* que persiguen permanentemente los ojos de Esteban Espósito en el mundo que sale a su paso. Una cierta *experiencia poética*, entendida como expectativa e inminencia, una perpetua búsqueda de algún esplendor que justifique la existencia de las cosas. Pero ahí la actitud de Espósito y la de la escritura de Castillo son inseparables: también la escritura de este libro acecha indicios, vislumbra en todo momento lo inquietante, cada cosa y cada acto sugieren *algo más*, como posibilidad al menos. Esa poética baudelariana de auscultar el mundo «como un bosque de símbolos» debe sonar desmesurada e irritante para los pactos de lectura que rigen hoy.

XVIII

Como en la literatura policial y en la de suspenso, hay algo que averiguar, una poderosa razón que lleva al lector a unir las piezas. Pero ya no se trata de descubrir quién fue el culpable, cómo lo hizo o cómo se resuelve la tensión de una amenaza. Lo que importa aquí es *qué significan* los acontecimientos: la inquietud es hermenéutica y metafísica. Virtualmente todo se sabe, o se sospecha, desde un principio. No son los hechos centrales de la anécdota los que faltan, ni siquiera, en grandes trazos, su sentido: lo que la lectura trata de captar es su dimensión profunda, su necesidad. Armar el cuadro que los explique o los muestre en todos sus detalles. No es tanto una lectura movida por la sospecha sino por la necesidad de saber. Puesto el lector en esa empresa, no son los retrocesos ni los meandros los que aparecen como obstáculos —porque aumentan el interés, enriquecen la expectativa y en cierto modo están ya respondiendo a lo que se pregunta— sino las inserciones. También en ese plano se me hizo necesaria una segunda lectura, más calma.

XIX

«Y yo cambié mi vida por la literatura», dice Espósito, condenado a vivir cada cosa para escribirla, sin poder sentirla plenamente, condeado a «ser espectador de los otros». Lo que Urba le otorga es aquello que «distingue a un genio de un ferretero», y para eso hace falta «decidirse a ser un canalla», elegirse único entre los hombres como una misión suprema o una fatalidad. Baudelaire ya había anunciado, hace más de un siglo, que no hay cómo alcanzar el arte sin mirar al Demonio a la cara: «¡Del cielo o del infierno vengas, poco importa./ Belleza! ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!/ Si tus ojos (...) me abren la puerta/ De un infinito que amo y nunca he conocido». La persecución sobrehumana —o inhumana— de la belleza y la sabiduría nos coloca ante la plena figura del *poeta maldito.* Otra vez Poe como antecedente, y toda una larga lista que puede llegar a la *beat generation* y a *Rayuela,* pasando por Malcom Lowry y los surrealistas.

XX

Benjamin describió mejor que nadie aquella suerte de santidad negativa que emparenta a algunos grandes poetas románticos —sobre todo Hölderlin— con el *malditismo:* «el culto del mal como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo dilettantismo moralizante». *Kitsch,* diríamos hoy, siguiendo a Kundera, en vez de *dilettantismo.* Kitsch como biombo de «buenas intenciones» o «sentimientos nobles» para ocultar la inevitabilidad de la muerte. El problema es que el culto del mal se ha vuelto una «buena intención» a esta altura del siglo. Es kitsch, para la mirada de una época cansada de esencialismos, culpabilizaciones e idealización del sufrimiento. Para bien o para mal, la aceptación de lo contradictorio se ha establecido en la cultura, pero su resultado más frecuente ha sido una radical desconfianza hacia cualquier búsqueda de plenitud y hacia cualquier forma de entusiasmo o entrega. Tal vez no sólo haya un rechazo a la omnipotencia del intelectual en el desprecio actual hacia las grandes palabras y las grandes ideas, sobre todo en un país donde persisten los modos de conducta aprendidos durante casi una década de dictadura salvaje, cuando nada se podía decir con mucha convicción, no sólo porque se corría peligro, sino también porque tampoco había algo que decir con mucha convicción, no sólo porque se corría peligro, sino también porque tampoco había algo que decir que no fuera terror o penuria. César Aira, la estrella más refulgente de lo que se denomina «nueva literatura argentina» lanzó su proclama en 1981: «He descubierto el supremo placer de la indiferencia».

XXI

Frente a las propuestas vigentes, que presentan como única disyuntiva la de escribir para el mercado o una actitud extremadamente sofisticada, atenta a una lectura distanciada y notoriamente autoconsciente de la ficcionalización, Castillo es un *outsider.* Presenta cuestiones difíciles de abordar, presenta una novela de más de 400 densas páginas, pero sin hacer un sólo guiño para satisfacer a quienes sólo esperan leer el procedimiento de escritura. Pero tampoco es un mero continuador de los 60 ni un intento de actualizar el malditismo. *Crónica de un iniciado,* como antes *El que tiene sed,* puede perfectamente verse como una dura crítica al héroe romántico, un compendio de la fatalidad y el error. Critica su soberbia y sus falsas oposiciones, pero no lo desdeña ni se burla: lo que hace es dejar a salvo su inconformidad esencial, aunque sea como horizonte de referencia.

XXII

La visión de los años 60, en *Crónica de un iniciado,* sólo podría pertenecer a alguien que vivió intensamente aquella época, pero no podría haber sido escrita sino en los años recientes. «Todos estábamos naufragando en la Nave de los Locos», dice Espósito recordando el clima en que vivían sus personajes. La rapidez y la soltura con que actúan estos intelectuales argentinos, su extrema lucidez y su aturdimiento, su radical descreimiento y su ingenuidad, los muestran como al borde de un apocalipsis, bailando una suerte de estúpida y fascinante danza macabra que ya no podría ser repetida. Teniendo en cuenta que la novela transcurre en 1962 y que fue terminada de escribir en 1991, tal vez podamos suponer que ese cuadro era intencionado, que era una manera de hablar de los años que pasaron desde entonces y también del mundo de hoy. Esto es: vivimos en el mundo posterior al apocalipsis, como absortos habitantes de un desierto de ruinas.

Daniel Freidemberg

Contra el amor en compañía*

La reflexión sobre las circunstancias que rodean la realidad artística constituye materia de creación para Carmen Riera quien, en su obra tiene en cuenta las relaciones entre el arte y la vida. Desde *Una primavera per a Domenico Guarini* (1981) donde se plantea la relación entre una periodista y el supuesto profanador del famoso cuadro de Botticeli, *La Primavera,* la autora se mueve en el espacio de lo metaartístico. Mostrando a través de un caleidoscopio infinitas posibilidades de relaciones entre los elementos que componen el acto de la palabra, el cual va más allá de lo literario, Riera logra crear una serie de pequeños mundos que se integran a un universo más vasto y complejo.

Conforman dichos mundos escritores, lectores, agentes literarios, fans, mitómanos, traductores, estudiantes, profesores, aspirantes a premios literarios, etc. Estos protagonistas, en ocasiones, no son más que piezas manipuladas por intereses ajenos al hecho estético. Así, una computadora establece correspondencia con un provinciano mediante las ventas por correspondencia, en «Letra de ángel»; un onanismo de tipo erótico literario se justifica, evidenciando las incompatibilidades entre el amor y la escritura, en «Contra el amor en compañía»; el tema del doble se maneja mostrando las complejas relaciones entre un poeta y su traductor, en «mon semblable, mon frère»; un alucinado aspira obtener todos los

* Contra el amor en compañía y otros relatos, *Carmen Riera, Ediciones Destino, Barcelona, 1991, 218 págs.*

premios literarios y sueña con escribir la novela total, en «la novela experimental»; una mujer quiere sentir primero en carne propia lo que son el dolor y la falta de libertad, para poder luego escribir una novela sobre ese tema, en «La petición»; se nos muestra el contenido de la ficha de una escritora en el año 2030, donde se menciona con mordacidad su excesiva actividad: entrevistas, programas de televisión, conferencias, premios, viajes, matrimonios, amantes, ligues, en «Informe»; la hija, protegida con un seudónimo, plagia a la madre, una prestigiosa escritora, en «De Eva a María»; el lector aspira a convertirse en corrector de estilo, secretario o amanuense de las escritoras más importantes, pero frustrado en su deseo, recurre al travestismo para acercarse a los escritores más importantes, en «La seducción del genio»; el anónimo poeta sabotea un acto en el Ateneo para conseguir la popularidad que no alcanzan sus versos, en «Echarse al ruedo»; una escritora española asiste a una universidad de Hamburgo, invitada por un profesor, especialista en su obra, quien le suscita secretos deseos eróticos que ella niega de forma radical para salvaguardar su matrimonio, en «Que mueve el sol y las altas estrellas».

En conjunto, estos diecinueve relatos constituyen una visión irónica del mundillo literario desde dentro y desde fuera, pues la escritora es parte activa de la realidad que aborda y al mismo tiempo es observadora. Para poner en escena a los personajes se desdobla, es a la vez escritora, lectora, crítica, estudiante, profesora. Tal cantidad de representaciones no termina allí, pues quien escribe algunas veces se vuelve sobre sí mismo, convirtiéndose en lector-autor, que se satisface creando y gozando del resultado de su propia creación, cerrando el circuito de la experiencia estética, tal que en el cuento que da título al libro.

Si el goce, como afirman algunos teóricos, constituye el fundamento mismo de la experiencia estética, Carmen Riera lo confirma al mostrar la función lúdica del arte y, al mismo tiempo, lo niega sugiriendo que ese placer estético es también amargura, frustración, resentimiento y algunas veces miseria humana. Sin embargo, la autora despoja su crítica de cualquier sentimiento trágico para ofrecer un libro cargado de humor en el que el narrador no disimula el placer mordaz que le produce descubrir el entramado del hecho literario. De manera irreverente la escritora muestra de forma demoledora cómo el éxito de algunos escritores se levanta sobre frágiles cimientos. Así mismo vemos textos cuya autoría es dudosa, pues en «Mon semblable, mon frère» el poeta sólo puede tener éxito gracias a la versión que de su obra ofrece el traductor. En cambio en «Contra el amor en compañía» el goce se fundamenta en la creción y es a la vez goce de la vida, del pensamiento, de la acción, de la conciencia solitaria que al gratificarse a sí misma se anula. Ese goce es una manera de negar el mundo del otro y asegurar la posesión de sí mismo.

Mirar desde la distancia el hecho literario permite a la autora captar los matices de ese mundillo, pero no la libra del peligro de reducir los diferentes discursos a caricaturas de quienes conforman ese vasto entramado de autores, lectores, editores, traductores, etc.

Consuelo Triviño

Un congreso en Juan Ramón Jiménez

Es de justicia resaltar la gran labor difusora de la cultura que realiza la editorial Anthropos, con su revista y sus libros de crítica y de creación literarias. Sor-

prende encontrarlos en los quioscos, ganando terreno a las publicaciones llamadas del corazón o deportivas, que son las de mayor tirada en España. Pero su catálogo es riguroso y suponemos que forzosamente minoritario. Aunque sea de inmensa minoría, como el volumen que ha dedicado a su definidor, recogiendo las sesiones del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado en la Universidad de Málaga del 13 al 16 de noviembre de 1990[1].

Se ofrecen en el libro ocho ponencias, doce comunicaciones y un homenaje. Según el programa del congreso, fueron 24 las comunicaciones presentadas, por lo que parece que se ha seleccionado la mitad para su publicación. En cuanto a las ponencias, sólo cambia el título de la presentada por Richard Cardwell. Un comentario sobre el volumen que aparece en la última página de la cubierta es algo confuso; por ejemplo, al decir que Juan Ramón Jiménez se halla «intelectualmente vinculado a la generación de Ortega»: las teorías sobre las generaciones cuentan con aportaciones del mismo Ortega, pero hemos de preguntar cuál es su generación y por qué Juan Ramón está vinculado a ésa y no a otra, teniendo en cuenta que el primer libro del filósofo data de 1914, año en que el poeta publicó *Platero y yo*, que hacía el número 16 de los suyos.

Corregimos en el mismo lugar la referencia a un P. Garfias que participó en el homenaje, porque se trata de Francisco Garfias, el juanramoniano ejemplar, y no de Pedro, que murió en México en 1967. La edición no se ha librado de las erratas, alguna tan graciosa como la falta de una coma que convierte a Cáceres en segundo apellido de Ricardo Senabre (p. 77).

En un libro de estas características son inevitables coincidencias y repeticiones, si bien los congresistas abordaron temas muy variados dentro de la vastedad de la obra juanramoniana, al menos en los textos incluidos en el volumen. Los autores son enseñantes, no especialistas en Juan Ramón en su mayor parte, por lo que se observan lagunas bibliográficas en algunos escritos. En esta nota de lectura resaltaremos las aportaciones sobre aspectos inéditos que contribuyen a un conocimiento más hondo de nuestro premio Nobel.

Las repercusiones que tuvo el viaje a Estados Unidos en 1916 para la vida y la escritura del poeta son glosadas por varios autores. Es detallista María del Pilar Palomo al estudiar un cierto influjo pictórico sobre parte de la prosa juaramoniana. Señala cómo la contemplación de algunos cuadros en museos americanos hizo que modificara determinados pasajes de *Platero y yo* sobre la edición de 1914, y destaca cómo a menudo en la escritura se superponen paisajes o escenarios artísticos sobre los vividos. Como ya he aclarado en otra ocasión, el libro de María Carrera que cita varias veces está escrito por mí enteramente, y en su próxima edición completa aparecerá con mi nombre como autor.

Vuelve a tratar Jorge Urrutia los inicios literarios de Juan Ramón, tema al que ha prestado ya buena atención, revelando datos notables, que corrigen los recuerdos inexactos del poeta. Ahora rescata el que puede ser primer texto en prosa publicado por Juan Ramón y un poema en verso, impresos en diciembre de 1898, y dos más del año siguiente. Asimismo, recupera una nota de prensa según la cual se equivocó Juan Ramón al decir que había llegado a Madrid un «viernes santo lluvioso» de 1900. En opinión de Urrutia, no es que mintiera Juan Ramón, sino que hacía literatura.

Sobre uno de los proyectos juanramonianos, el de *Actualidad y futuro*, trató la ponencia de Francisco Javier Blasco. Fue uno de los muchos propósitos nunca realizados, sustituido por otros que en parte sí llegó a estructurar, aunque nunca a ultimar.

Me achaca el profesor Blasco la autoría de la edición de *El andarín de su órbita* (p. 78, n. 26), pero en realidad el editor es Francisco Garfias. También me parece errónea una suposición que hace en la nota 49 sobre otro de los proyectos: «En *Edad de Oro* está trabajando Juan Ramón en 1918, [...] y es probable que Juan Ramón al elegir ese título, tuviera en cuenta la revista *Edad de Oro*, revista para niños, que José Martí publicó en Cuba». Mucho más próxima es la cita incluida en la «Advertencia» que abre la edición de *Platero y yo* de 1914: «Donde quiera que haya niños —dice Novalis—, existe una edad de oro».

[1] *Juan Ramón Jiménez.* Poesía total y obra en marcha, *actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, celebrado en la Universidad de Málaga del 13 al 16 de noviembre de 1990, edición dirigida por Cristóbal Cuevas y coordinada por Enrique Baena; Barcelona, Anthropos, 1991; 398 pp., ilustrado con fotografías y reproducciones de manuscritos y obras artísticas.*

El discutido y discutible asunto de las relaciones entre modernismo y 98 es revisado una vez más por Richard Cardwell en una ponencia que aborda aspectos generales, desde los planteamientos de Michel Foucault. Se refiere al influjo de Shelley, Carlyle, Krause, Giner de los Ríos y Unamuno como inspiradores del momento histórico en que Juan Ramón inició su actividad literaria.

La revista *Índice*, editada en 1921 y 1922, le permite a Francisco Javier Díez de Revenga comentar las relaciones de Juan Ramón con algunos de los poetas que entonces iniciaban su vida literaria, los que constituirían el grupo del 27. Reproduce 41 cartas que se hallan en una carpeta que perteneció a Juan Guerrero Ruiz y hoy está en la Academia Alfonso X de Murcia; se refieren al pago de suscripciones y colaboraciones, por lo que su valor literario resulta escaso, pero permiten al autor de la ponencia demostrar que Juan Ramón hacía esa revista para y con los jóvenes poetas del momento, a los que ayudó cuanto pudo en sus inicios literarios.

Aclaremos una suposición del autor: Juan Ramón imprimió en Puerto Rico, en 1954, un folleto de ocho páginas y cubierta de cartulina, sin pie de imprenta, que indica solamente en su cubierta: «A/ JORGE GUILLÉN/ DE/ JUAN GUERRERO RUIZ// ALICANTE/ 1933», para responder a una polémica propiciada por otra revista *Índice de Artes y Letras* en contra del poeta exiliado.

El *Diario de un poeta recién casado* está visto por Rogelio Reyes en la dualidad diario íntimo y libro de viajes. Por tratarse de un viaje de novios real, parece que las interpretaciones simbólicas son una exageración. El autor recuerda el afán viajero del grupo del 98 y de la Institución Libre de Enseñanza, pero no tiene en cuenta poemas juanramonianos escritos en el tren, como los que se hallan en *Melancolía* y en *Historias*, de modo que los del *Diario* no constituyen ninguna sorpresa para los conocedores de la obra.

Hemos de corregir al profesor Reyes sus cuentas, porque el viaje no duró ocho meses, sino cinco y medio, y ha contado mal el número de poemas de las secciones, todo ello escrito en su página 153. Y es forzoso rechazar cuanto dicen en la nota 18: es impensable que el diario personal de Zenobia «sirviera de estímulo para el libro de Juan Ramón», porque ese diario era privado y de anotaciones domésticas, y el poeta empezó el suyo cuatro días antes de iniciar el viaje. También se equivoca al decir que mi edición del diario de Zenobia está publicada por Alianza, puesto que se debe a Los Libros de Fausto (1986), con el título *Vivir con Juan Ramón.*

La ponencia de Antonio Sánchez Romeralo tiene tres partes, pero solamente la primera es nueva: explica la necesidad y el método de publicar los textos juanramonianos inéditos, reconstruyendo los libros según las indicaciones del poeta, tesis con la que estamos de acuerdo y hemos puesto en práctica más de una vez. La segunda parte reproduce casi exactamente su introducción a *Ideolojía*, libro que se acabó de imprimir días antes de la inauguración de este congreso, y la tercera parte es una síntesis de la introducción a *Mi Rubén Darío*, también acabado de imprimir en esos días, edición de la que se reproducen los inventarios de textos e incluso el índice. Siendo ambos títulos de posesión obligada para todo juanramoniano, la ponencia recogida en este volumen ya es conocida, y en realidad ni siquiera es una ponencia, sino la suma de dos prólogos y un índice.

La sublimación del erotismo juanramoniano desde *Ninfeas* a *Piedra y cielo* es el tema elegido por Ricardo Senabre para su ponencia. Pone cuidado en advertir que no se plantea si las referencias eróticas son de carácter libresco o corresponden verdaderamente al espíritu del poeta. Parece una actitud sensata, frente a quienes buscan aplicar a la vida del autor cada uno de sus escritos, como si toda la literatura hubiera de ser autobiográfica.

El itinerario erótico es aleccionador, desde la «sexualidad obsesiva y desgarrada» de *Ninfeas* hasta los poemas de *Piedra y cielo* que «trascienden ya únicamente la absoluta dedicación de Juan Ramón a su quehacer». La conclusión del texto, sin embargo, es discutible: «Pero el tránsito de la "mujer desnuda" a la "poesía desnuda" no era una simple metáfora; comportaba, como inevitable correlato, la sustitución de la mujer —incluso de "la única"— por la poesía, que se convierte en centro gravitatorio de la lírica juanramoniana» (p. 216). De ser así, ¿cómo se explica que la culminación de su Obra sea *De ríos que se van*, libro mayoritariamente inspirado por Zenobia? Las tres normas vocativas señaladas por Juan Ramón se concretaban en las tres presencias desnudas: la mujer, la obra y la muerte, que se engarzan y superponen. Además, no es la poesía «centro gravitatorio» en la escritura del exilio, sino la trascendencia personal, desde *Espacio* hasta *Dios deseado y deseante*, e incluso

De ríos que se van, donde la poesía es un ejercicio de la conciencia solamente.

No es aceptable tampoco calificar de «poemas desechados por el autor» (p. 209) a los que se publicó, pero conservó como integrantes de libros en muchos casos terminados. Los poemas desechados los destruyó. No se olvide que quiso revivir, como él decía, tanto los poemas publicados en los libros como los inéditos, porque todos eran fragmentos de la «Obra en marcha». A veces se interpreta mal uno de sus aforismos, el número 1.136 de *Ideolojía:* «¡Maldito quien me recoja lo que yo he tirado; quien me tire lo que yo he guardado!». Lo que tiró está perdido, pero lo que guardó no estaba desechado, sino «en marcha» hasta la depuración. Y no hay que tirarlo, sino editarlo.

En la sección de «Homenajes» intervinieron Francisco Hernández Pinzón, sobrino y albacea del poeta, que testifica el sentido de la Casa-Museo Zenobia y Juan Ramón de Moguer, y Juan Cobos Wilkins, director de la Fundación Juan Ramón Jiménez, que presentó las dos primeras ediciones realizadas por ese organismo al que le falta el nombre de Zenobia para ser verdaderamente juanramoniano, porque él dejó escrito que los nombres de los dos debían quedar unidos para siempre. Como consejero de la Fundación, no me canso de solicitar que se modifique su actual denominación, pero inútilmente hasta ahora.

En cuanto a las comunicaciones, observamos que son muy variadas en su temática, en su extensión y en su conocimiento de la escritura juanramoniana. Algunas facilitan datos importantes o curiosos, pero otras podían haberse quedado inéditas sin que se resintiera el valor de este volumen. Es lo habitual en todos los congresos, por más que en el de Málaga no coincide el programa con el índice del libro, como ya se apuntó anteriormente.

Nilo Palenzuela reconoce «la intencionada ambigüedad» del título que ha puesto a su comunicación, aunque ha de hacerse extensiva al texto entero. A partir de *Espacio* presenta unas consideraciones particulares sobre la mística y el lenguaje. Pero Juan Ramón no es el autor de *Espacio* simplemente, sino de una Obra que él mismo consideraba un todo organizado y personal, hasta el punto de concederle la inicial mayúscula. Según el autor, *Espacio* «ha de verse en relación con la *Enciclopedia* o *Biblia* científica de Novalis; pero, sobre todo, en relación con *Un coup de dés* de Mallarmé y con la tradición que en torno a este libro se despliega» (p. 249). Pero no lo demuestra, y en crítica literaria no valen las afirmaciones sin pruebas.

Las conflictivas relaciones entre Juan Ramón y Luis Cernuda son comentadas una vez más por María Victoria Utrera. Es un asunto ya muy conocido por juanramonianos y cernudianos. No menciona la autora el comentario crítico del moguereño en 1936 a *La realidad y el deseo,* que según tengo oído fue causante del viraje cernudiano respecto a su maestro admirado hasta entonces.

También analiza aspectos de *Espacio* Francisco Javier Díaz de Castro. Quizá su texto pertenece a un estudio más amplio, ya que se alude a obras referidas a la bibliografía que no aparecen citadas en ella. Recoge su artículo varias de las opiniones que se han publicado acerca de ese gran poema, y las muy repetidas confidencias del autor en torno a su escritura. Propone «la necesidad de dejar de leer como poeta arrebatado al Juan Ramón que elabora *Espacio*» (p. 265), a pesar de las afirmaciones del autor, porque la versión final tardó trece años en publicarse. Pero la escritura primera en verso sí fue incontenible, y se modificó muy poco. Sucedió lo mismo con la escritura en prosa de *Tiempo,* según expliqué al editar el texto de ese libro paralelo.

No sabemos cómo calificar la comunicación de José Antonio Fortes, titulada «Los recuerdos juanramonianos a Francisco Villaespesa: 1936». Una lectura llena de insultos contra el poeta mayor de la lengua española en este siglo, con un lenguaje que quiere ser coloquial y es sencillamente rastrero. Sigamos adelante con rapidez.

José María Naharro-Calderón es profesor de la Universidad de Maryland, tan vinculada a Zenobia y Juan Ramón. Ya ha abordado en otras ocasiones la incidencia del exilio estadounidense en la Obra, y ahora vuelve a hacerlo, concretándose a los años 1942-1946. Es un momento importante, puesto que las fechas de escritura del aún inédito poemario *Una colina meridiana* son 1942-1950. Fue entonces cuando se publicó la traducción del poema «El otoñado», titulado «A Voice in October» en *The Quarterly Review of Literature* (1945).

Hubo otros intentos de publicar en revistas americanas, y a ellos se refiere el texto de Naharro-Calderón. Señala el silencio sobre el moguereño que impusieron en los Estados Unidos sus antiguos discípulos, ya profe-

sores en universidades americanas, y la falta de información que padecían otros críticos. Sectarismo y desinformación que Juan Ramón en alguna carta ha denunciado, y que Naharro-Calderón estudia sin apasionamiento, con la objetividad del profesor riguroso.

Parece ser que la comunicación presentada por Antonio Sánchez Trigueros no es obra suya, sino de su amigo Carlos Villarreal, muerto cuando escribía su tesis doctoral sobre la traducción de *Animal de fondo* al francés, en su primera edición, bilingüe, de 1949. Eso es lo que deducimos de su comienzo. Analiza la traducción del primer poema, con pleno conocimiento de ambos idiomas. Pero ciertas suposiciones que plantea podría haberlas evitado de haber leído la carta que Juan Ramón dirigió el 5 de noviembre de 1949 a su traductor, Galtier, publicada en *Cartas literarias* (Barcelona, Bruguera, 1977, pp. 178 y ss.), donde queda patente su colaboración.

La conferencia sobre «Poesía y literatura» que dictó Juan Ramón en la Universidad de Miami le da pie a Antonio Garrido para comentar las diferencias entre ambos conceptos. En términos generales, la poesía queda englobada dentro de la literatura. En opinión del poeta, son distintas, y Garrido desmenuza la conferencia para comprobar los argumentos que avalan esa disparidad. Separa en el acto creador la poesía como estado vital y la poesía como texto, punto de partida para comprender la propuesta juanramoniana.

Explica Garrido que la oposición entre poesía y literatura más se refiere a mecanismos textuales que a categorías diferenciadas. La poesía se corresponde con la poesía abierta, mientras que la literatura lo hace con la poesía cerrada, de acuerdo con otras dos caracterizaciones juanramonianas. Y concluye manifestando que la idea de literatura en Juan Ramón se corresponde con la lengua amplificada por medio del uso de figuras retóricas, en contra de la poesía, que posee valores emocionales y psicológicos.

El noviazgo de Zenobia y Juan Ramón es objeto del comentario de Manuel Alberca, a través del epistolario publicado. Glosa algunas cartas para llegar a la conclusión de que «Las cartas resultan más bellas y expresivas cuanto más sinceras y negligentes en su estilo, porque lo que aquí nos seduce no es sólo el lenguaje, sino la posibilidad de conocer la aventura amorosa-epistolar de la pareja». Se equivoca al llamar «la americana» a Zenobia (p. 346), puesto que era catalana.

Un aspecto de las relaciones entre Juan Ramón y María y Gregorio Martínez Sierra es descrito por José Montero Padilla. Se refiere no sólo a las colaboraciones líricas del moguereño en dos títulos de los firmados por Gregorio, *Teatro de ensueño* y *Tú eres la paz*. El primero reúne cuatro obras, que están precedidas por poemas juanramonianos. Pero una de ellas, *Saltimbanquis*, cuenta con un personaje llamado Juan Ramón que se expresa como el poeta, «con rasgos y frases que dibujan inequívocamente su personalidad», según Montero. De modo que Juan Ramón no fue sólo colaborador, sino también personaje.

En *Tú eres la paz* interviene un poeta llamado Francisco Estrada que, según demuestra Montero, es el propio Juan Ramón, visto con una cierta ironía no exenta de ternura. Para confirmar la identificación rastrea el origen de unos versos adjudicados al personaje y enviados realmente a María por Juan Ramón.

La comunicación de Mercedes Juliá es un extracto del segundo capítulo de su libro *El universo de Juan Ramón Jiménez* (1989), titulado «Cosmovisión», que aquí amplía su título hasta ser «Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez». Pero el nuevo título resulta inexacto, ya que se limita a glosar un aspecto de *Espacio*.

Volvemos a los inicios de Juan Ramón como escritor con el texto de María Pilar Celma, en esta ocasión dedicado a las primeras críticas, escritas entre 1899 y 1903. Son doce artículos que reseñan unas obras concretas, con una misma sensibilidad y reacción ante la escritura, pero que demuestran una clara evolución, como corresponde a la etapa vital del autor, un adolescente en esos años.

Las cualidades destacadas por la autora en esas críticas tempranas son la visión impresionista de las obras, frente al ideal de objetividad imperante en la crítica oficial; la compenetración con los textos glosados, para recrear esa realidad ajena y poetizarla, y la conversión de la crítica en reflexión estética y aun metafísica. Lo que comunica al lector, concluye la autora, es su sentimiento y su pensamiento.

Por último, Antonio Gómez Yebra aborda «la figura del niño en *Platero y yo*». No sólo pasa revista a las figuras infantiles que se encuentran en las páginas de esa elegía andaluza, sino que subraya el proceso de personificación del burrillo «tierno y mimoso igual que un ni-

ño, que una niña», según descripción de su dueño. Hay, en efecto, muchas referencias en el libro que permiten seguir ese proceso muy bien estudiado por Gómez Yebra. Claro que no conviene deducir consecuencias exageradas, porque con ello se facilitan salidas de tono como la muy conocida de Buñuel y Dalí. Este peligro debiera ser tenido en cuenta por los comentaristas.

En resumen, la colaboración de los 22 congresistas amplía el conocimiento de muy variados aspectos juanramonianos, con diversa fortuna. La vastedad, variedad y hondura de la Obra hacen necesarios estos enfoques parciales, tendentes a su clarificación. La bibliografía sobre nuestro premio Nobel de 1956 no deja de incrementarse, pero quedan muchos aspectos inéditos en la vida y la escritura, como este mismo volumen demuestra. Por suerte, Juan Ramón seguirá sorprendiéndonos y admirándonos. Y entusiasmándonos a casi todos sus lectores, con la sola excepción de quienes se acercan a la Obra sin librarse de los prejuicios heredados.

Arturo del Villar

Retrato de grupo con poeta*

La biografía es el examen de una vida que se representa ante el lector. Este examen entraña riesgos que son inherentes a la dificultad misma que impone el género. Por un lado, el riesgo de la parcialidad: qué escenas se eligen desde la maraña o infinitud de escenas posibles que componen una vida; por otro lado, la tentación, pocas veces resistida (al menos en la colección en la cual está publicado este libro) de sobrepasar el estrecho límite que va de los datos ciertos y verificables a la interioridad del biografiado: pasar de la historia a la ficción. Estos riesgos se patentizan cuando se trata de un personaje estrictamente contemporáneo (Alejandra Pizarnik muere en 1972) sobre el cual gravitan todavía opiniones y juicios privados y públicos. Me atrevería a anticipar que este trabajo de Cristina Piña logra acabadamente sortear los riesgos y conseguir, por responsabilidad intelectual, tan difícil equilibrio. La autora lo logra a través de dos instancias: la elección de una óptica ensayística (no histórica o puramente cronológica), ineludible, nos parece, para abordar la escritura de Pizarnik, lo que hace de este trabajo una biografía crítica. Y por su posición frente al heterogéneo material que maneja. Lejos de ciertas especulaciones más o menos escandalosas (la homosexualidad y el suicidio suelen ser largamente explotados) transitadas por algunos autores más atentos a los requerimientos del mercado que a la veracidad textual, Cristina Piña ha optado por interrogar a fondo lo único definitivamente cierto que existe sobre un autor: su obra. Apelando a un arsenal de recursos, arma su estrategia de acercamiento fusionando genéricamente la serie biográfica temporal donde distribuye los datos biográficos, con las entradas crítico-ensayísticas en las que propone los análisis textuales (lingüísticos, psicoanalíticos e interpretativos) de la poesía de Pizarnik. Como veremos, los dos aspectos están siempre profundamente relacionados.

Cercana a la poesía de Pizarnik por empatía, admiración y trabajo por lo menos desde hace quince años, período en el que publicó diversos ensayos sobre esta poeta, Piña ha reunido en su biografía crítica diferentes voces, opiniones y registros que testimonian desde lo vital, desde lo cotidiano, la enigmática figura de Pizarnik. Pero sobre todo, la autora busca en esta escritura que tal vez como pocas en la poesía argentina proclamó doloro-

* Alejandra Pizarnik, *por Cristina Piña. Editorial Planeta, Argentina, Buenos Aires, Colección Mujeres Argentinas.*

samente aquel deseo de «hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo» acaso en el desmesurado propósito de fundar «el Ser en la palabra y por la palabra» como quería Hölderlin, busca, decíamos, en ese cuerpo textual de impresionante vigencia, las huellas de Alejandra Pizarnik por la vida. La articulación entre lenguaje y vida, entre vida y poesía, va delineando así, sutilmente al principio, con fuerza creciente después, una Alejandra más personaje que persona, más hecha de lo que dejó ver a los otros, de que mostró como espectáculo de sí misma que de realidades tangibles. Se plantea entonces y con este personaje en particular, una paradoja: para descubrir el inasible *otro lado* de esta existencia, para alcanzar su sentido más íntimo y privado, resta sólo lo más público de su vida: sus libros. En consecunecia hay dos imágenes o dos extremos de un mismo eje que la autora —obra poética mediante— permanentemente confronta: la privada y la pública. Pero, y retomando lo que sugerimos más arriba, si tal vez con otro personaje esta confrontación arrojaría resultados ciertos o, al menos, clarificadores, en el caso de Pizarnik se vuelve esencia de ambigüedad, zona enigmática que habrá que inspeccionar con infinita cautela ya que, explícitamente, Pizarnik fue una poeta que quiso hacer de su vida «literatura». Los campos se entrecruzan y superponen. La vida en su tensión más alta habita en la letra, simbiosis que hace extremadamente difícil la desarticulación y que está en el germen mismo de cada escena biográfica. Sin embargo, si la lectura del libro se vuelve necesaria y la escritura de Piña sortea riesgos, es justamente porque la autora ha desechado desde el mismo comienzo y hasta donde es posible la ingenuidad causal de identificar sujeto biográfico con sujeto poético o textual.

El acorde inicial del libro despliega los cinco nombres de Alejandra: Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha, nombres que van del calor familiar de la voz materna a la sofisticación de un nombre literario, elegido para un grupo de iniciados. En la organización del libro, cada uno de ellos presidirá otros tantos períodos de la vida de Pizarnik. Nombres que con el correr de las páginas irán cayendo como máscaras sucesivas hasta la desnuda anotación final: «No quiero ir nada más que hasta el fondo». Los nombres nos llevan a las escenas originarias, incluso anteriores a Alejandra. De este modo Piña enhebra hechos a veces mínimos, a veces detonantes, que comienzan con la llegada de los padres de Alejandra —inmigrantes judíosrusos— a la Argentina, su infancia en Avellaneda, su adolescencia díscola, su paso por Filosofía y Letras, su entrada a los círculos literarios de *Sur* y de *El Taller*, su amistad con los que serían sus mentores o padres literarios, su iniciático viaje a París, su vuelta a Buenos Aires, su progresivo y gradual enclaustramiento en su jardín interior, su adicción, hasta la decisión última de suicidarse. Enorme e inevitable es el influjo que este acto final impone a la lectura de su obra. Influjo que Piña considera no ya como un espectacular fin de acto que imponga fervor o trascendencia a una lectura retrospectiva, sino por el contrario, como presencia larvada desde el mismo comienzo, desde la relación *poética* de Pizarnik con la muerte. El libro colecta, además, opiniones, escritos, cartas, fragmentos de diario personal, testimonios orales o escritos de aquellos que conocieron a Pizarnik o fueron sus amigos. Piña explora estas relaciones y las coteja, consciente de que los amigos fueron una instancia fundamental en el diario vivir de Pizarnik. Sin embargo, consignar puntualmente hechos no alcanza para atisbar el desolado espacio interior de ese ser en soledad, espacio para el cual no existe la posibilidad de un testigo. Sobre todo en Pizarnik, este intersticio está cauterizado por quien, como ella, accedió a la falaz representación diurna para señalarnos, más tarde, en el conjuro nocturno de la escritura, un grado de existencia más alto y fundamental. «Pero entonces —se pregunta la autora— ¿tendremos que llegar a la conclusión de que, en el caso de Alejandra, lucidez poética y perfección expresiva sólo se logran a costa de un asesinato del yo en las "ceremonias del vivir"?». Extrañamiento, vivencia aguda de la separatidad, Alejandra Pizarnik buscó, según el texto de Cristina Piña, un espacio vital que encontró sólo en la poesía y que la llevó a vivir el lenguaje como patria, como único lugar posible de existencia.

Ahora bien, la contemporaneidad de Pizarnik se atomizaría en infinitud de escenas aisladas si no se vinculara hacia un pasado y hacia un futuro. En esta sucesión, Piña establece los nexos. Hacia el pasado la línea de parentesco de Alejandra parte del romanticismo alemán y, pasando por los poetas malditos —Rimbaud y Lautréamont— termina fundamentalmente en los surrealistas. Pizarnik había sumido la práctica poética del «poeta maldito», práctica que según el canon del «poeta vidente» de Rim-

baud compromete el ser total convirtiéndose en una vía de acceso hacia un conocimiento más alto y profundo del mundo y de sí. La elección de este destino y sus prácticas consecuentes, aunque presentes desde el inicio, lo ubica Piña desencadenándose al regreso de Pizarnik a Buenos Aires después de su estadía en París. Sobre todo a partir de *Extracción de la piedra de locura.* Había sin embargo, como escribe Piña, un cierto infantilismo al adoptar «al pie de la letra» el programa del poeta vidente, como si Alejandra Pizarnik hubiera representado casi ingenuamente ese personaje peligroso, al borde siempre de la cornisa, que el ambiente literario que la rodeaba por aquellos años, festeja como excentricidades. Fue con la aparición de *Extracción de la piedra de locura* que esa ilusión queda rota. El personaje trasnochador e inesperado, de sentido del humor cruel y lenguaje procaz, de madrugadas de vino con amigos se eclipsa en un borde oscuro. No había en ese libro, como escribe Cristina Piña, «el menor rastro de esa fiesta exterior casi cotidianamente reeditada, sino por el contrario, una inquietante presencia de la muerte».

Como signo evidente de calidad, esta biografía crítica de Cristina Piña expone su incompletud. El texto no concluye —no hay conclusión posible— en la medida en que reclama otra lectura inmediata y urgente. No se cumple aquí lo que quiere Paz (autor caro a Alejandra Pizarnik) en su trabajo sobre sor Juana: el lector no se siente *amigo* de Alejandra. Muy lejos de esta posibilidad, al lector sólo le queda la solitaria comunicación con su poesía donde se siente atravesado por un dolor indecible y, sin embargo, representado.

Cuidadosa del estilo, inquisitiva y veraz, Cristina Piña ha armado con amorosa cautela la contradictoria, trascendente, figura de otra mujer y nos señala con justeza —tal vez en un no buscado pero evidente homenaje— el camino de una relectura dolorosa e indispensable, la de la obra poética de Alejandra Pizarnik.

Sylvia Iparraguirre

Concierto a dos voces

Aunque hayan transcurrido catorce años desde la publicación de su última novela *(El cuarto de atrás,* 1978), la autora salmantina Carmen Martín Gaite ha estado siempre presente en el panorama literario español por su indiscutible versatilidad en todas las manifestaciones del difícil oficio y arte de la literatura. Ha brillado con luz propia en todos los géneros literarios: desde el cuento, la novela, la poesía, el teatro, hasta la narración, pisando con pie firme con sus ensayos históricos y literarios; traductora en cinco idiomas, adaptadora de teatro clásico español, guionista de cine y televisión, lectora en diversas universidades norteamericanas, excepcional colaboradora en periódicos y revistas y autora, también, de cuentos infantiles. Su calidad literaria le ha hecho merecedora de los más importantes galardones que se conceden en nuestro país: el Café Gijón (1954), el Nadal (1956), el Nacional de Literatura (1978), el Anagrama de Ensayo (1988), el Príncipe de Asturias de las Letras (1989) y el de Castilla y León de las Artes (1992).

El título *Nubosidad variable* (Anagrama, Barcelona, 1992), alude a los tornadizos cambios de humor del alma humana, que se vuelve oscuro o luminoso, filtros que inconscientemente modifican la percepción de nuestro entorno. Ello lleva a la autora a abordar en profundidad los siempre trascendentales temas del tiempo (en coincidencia con el pensamiento filosófico de Henri Bergson), la soledad inherente al ser humano, las frustraciones personales y sociales, así como las interrelaciones entre el sueño y la vigilia o sobre el arte de narrar, constantes

temáticas, por otra parte, tanto en su obra de ficción como en sus ensayos. En esta última novela, sin embargo, esos contenidos, ya latentes desde sus primeras narraciones breves, constituyen, ahora, un corpus de pensamiento profundo, crítico y audaz.

Para llevar a cabo tan difícil empeño, Martín Gaite abandona el tradicional argumento novelesco a fin de presentarnos retazos de la vida de dos mujeres, Sofía y Mariana, amigas y compañeras de estudio que, ocasionalmente y de modo fugaz, coinciden en un cóctel de un conocido común cuando ambas ya están al borde de la edad madura y, por razones bien distintas, atraviesan una situación crítica. Aunque el transcurrir de la vida de Sofía, casada, madre de tres hijos y confinada casi a los estrechos límites del hogar, difiera del de Mariana, soltera, brillante psiquiatra de moda, sin embargo, reencuentran la una en la otra, en el recuerdo comunicativo de su adolescencia y prejuventud, «el interlocutor ideal», no hallado aún ni en el matrimonio convencional de la una, ni en la intensa experiencia vital de la otra. A partir de este momento sienten la necesidad de desnudarse interiormente. Sofía, creativa e imaginativa, lo hará en un cuaderno-diario; Mariana, introspectiva y racional, utilizará el recurso epistolar. Sólo al final de la novela *(Epílogo,* no necesariamente imprescindible), se supone que Sofía y Mariana comentan sus propios escritos. Aunque este encuentro no tuviera lugar, no quedaría invalidada la coincidencia común de estas dos mujeres: recobrar su libertad y domeñar su propio destino.

Ni lo que escribe Sofía responde a los conocidos esquemas de un diario al uso, ni lo escrito por Mariana podría encajarse en el género epistolar. Se trata, en todo caso, de una original variante del recurso de los monodiálogos —creación literaria de la propia Martín Gaite en su novela *Retahílas* (1974)— unida a otra variante del concierto a dos voces, también con «interlocutor ideal», excepto en los aspectos fantásticos y misteriosos, de su novela *El cuarto de atrás* (1978), en cuanto a las referencias autobiográficas o desdoblamiento literario y en cuanto a sus personales apreciaciones en torno a la metaficción.

En *Nubosidad variable,* la multiplicidad de voces y registros hacen de ella una extraordinaria novela coral, cuyo conjunto de sonidos, entramados armónicamente, permite al lector reconocer el tono y el timbre de cada uno de los personajes; no sólo su edad, su sexo o su ámbito social, sino su estado anímico. Y esto es posible porque Carmen Martín Gaite es, indiscutiblemente, la autora de su generación y de la novela actual española que mejor ha sabido —y esta novela es una muestra de ello— plasmar el habla coloquial en todos sus niveles y descender, incluso, hasta «el léxico familiar» (expresión ésta del título de una de las novelas de Natalia Ginzburg, con quien Martín Gaite, no hace mucho, ha descubierto concomitancias literarias). Con *Nubosidad variable* completa el acervo del español coloquial de las cuatro últimas décadas. Esta aportación al testimonio del uso de la lengua en todas sus variantes habrá de constituir un documento imprescindible para los futuros estudios lexicográficos. A la naturalidad con la que recrea todos los registros del habla usual añade su original imaginación verbal descriptiva, no exenta de rasgos líricos y humorísticos, ignorados, por cierto, por la crítica literaria.

En esta última novela aborda Carmen Martín Gaite una de sus máximas preocupaciones: la situación de la mujer no sólo como ser diferenciado por sus rasgos connotativos sexuales, sino también, y sobre todo, por el lugar que ocupa en una sociedad en la que aún siguen predominando los valores masculinos. Esta preocupación que subyace en todo su quehacer literario ha sido y es, ahora, expresada en el difícil equilibrio de no caer ni decaer en ningún tipo de «feminismo», sólo explicable porque en su análisis de «la condición femenina» prevalece la crítica sobre el victimismo y porque no establece diferenciaciones en su nivel de exigencia en los comportamientos femeninos y masculinos. Este estudio analítico de la mujer, cuya última aportación lo completa íntegramente esta novela, sólo podría ser comparado en nuestro mundo occidental con *El segundo sexo,* de Simone de Beauvoir. *Nubosidad variable* ofrece al lector la posibilidad de reflexionar en torno a tres generaciones de mujeres españolas que conviven en nuestra sociedad actual, unidas por el mismo denominador común: el desencanto y la confusión, inevitables en cualquier país capitalista en ebullición, aspectos que han de interesar a todo tipo de lector atento al momento presente.

Pilar de la Fuente Samaniego

Héroes, mitos y victorias

Sobre Luis Alberto de Cuenca

El primer libro de Luis Alberto de Cuenca, (Madrid, 1951) aparece en 1970, el año de la publicación de la antología castelletiana *Nueve Novísimos*. Como en el caso de Villena o Colinas —y estableciendo entre los tres sus evidentes diferencias de voz (o, en aquella época, de construcción de una voz personal)—, Cuenca pertenece a esa generación novísima cuya tutela en la sombra fue el maestrazgo de Pere Gimferrer. Es decir, la poesía primera de Cuenca configura, junto con la de Villena, una embajada en Madrid de la trama novísima tejida en Barcelona y nunca un epígono de la misma, como epígonos sí serían otros muchos poetas más jóvenes en edad, que fueron sumándose a esa estética que provocaron el nacimiento de un apelativo desdeñoso: *venecianismo*. Término que vino a significar un cóctel espeso y dulzón compuesto de blandura, decadentismo fácil, deslumbramiento adolescente ante la belleza y, sobre todo,. una enorme dificultad a la hora de aplicar criterios diferenciales. Pero como la literatura es aún más implacable que la historia, la legión veneciana quedó atrapada entre los líquenes de la Laguna y el maderamen podrido de unas góndolas que jamás surcaron las aguas del Adriático. Sin embargo, la palabra *culturalismo* quedó ya impresa para siempre en la terminología analítica de la poesía española contemporánea y Cuenca sería con *Los retratos, Elsinore, Scholia* y *Museo* —una antología de textos ajenos en la que se recrean ciertas raíces del poeta y que guarda algún parentesco con el libro que aquí hemos de tratar— uno de sus más fieles representantes.

Paralelamente, Cuenca no cejaba en la edificación de un mundo no versificado donde clasificar sus fantasmas culturalistas explicando al lector y a sí mismo —toda escritura es construcción del mundo pero también explicación del mismo— que su poesía no procedía simplemente de un afán estetizante, sino que se entroncaba con una visión clasicista de la propia vida. De su *Floresta española de varia caballería* a su versión del *Lancelot* de Chrétien de Troyes, de los poemas de Guillermo de Aquitania, de los *Lais* de María de Francia, o sus incursiones en los territorios griego y latino, Cuenca iba decantando sus mitologías particulares e incrustándolas en el mito de la cultura de Occidente y su interpretación. Asimismo, su poesía —descargada de la atmósfera bizantina de los primeros libros— se alzaba como una de las voces más personales de los últimos años con *La caja de plata* (Premio de la Crítica de 1985) sin abandonar ninguno de sus referentes culturalistas: solamente su lastre formal, el abigarramiento. Tánto en ese libro como en el siguiente —*El otro sueño*— encontramos los trazos de *Elsinore o Scholia*, sometidos ahora al maduro rito de la purificación, de la estilización, y añadiéndoles el ritmo de la métrica y un lenguaje de corte castizo —tierno, humorístico y achulapado a la vez—, urbano y cosmopolita, que convierten su poesía en uno de los hallazgos más lúcidos de continuismo y superación de la generación novísima. Una poesía de lo sentimental, lo onírico, lo macabro, lo clasicista, lo mítico y lo coloquial en la que la ironía y el ritmo vertebran universos muy dispares entre sí, dándoles un sentido de totalidad y una voz singular que ha abierto nuevos pasos fronterizos tanto entre algunos de los componentes de la —no sé si bien o mal— llamada *escuela andaluza*, como en alguno de sus viejos compañeros de generación.

Pero volvamos atrás. Hablemos de ese otro mundo paralelo y confluyente al mismo tiempo con su poesía, que es también Luis Alberto de Cuenca y cuyas primeras piedras fueron sus traducciones y ensayos caballerescos. Antes hemos mencionado su visión clasicista de la propia vida. De esa visión y en otros campos nos han dado mues-

tras escritores como Borges —con cuya poesía también entronca Cuenca—, Mario Praz —habría que citar sus estudios sobre neoclasicismo y estilo Imperio, o sobre las relaciones entre arte y literatura—, o Nabokov y sus trabajos sobre literatura cuyo pretexto académico es eso: sólo un pretexto para hablarnos de sí mismo, de la literatura y de la vida. En ese orden de cosas podemos situar el libro *El héroe y sus máscaras* (Mondadori, 1991). Como también, por cuestiones de género, entre títulos recientes de otros escritores españoles: *Los raros*, de Gimferrer; *Pasiones pasadas*, de Javier Marías; *El viajero más lento*, de Vila Matas; *Mundinovi y Literatura, amigo Thompson*, de Sánchez-Ostiz, *Clásicos de traje gris*, de Trapiello y *Bazar de ingenios*, de Benítez, por citar sólo algunos ejemplos. Todos esos libros —como *El héroe y sus máscaras*— son libros escritos a trasmano, sin intención de constituirse en libro, pero que poco a poco van tomando cuerpo y nos hablan más del mundo literario del escritor —o por lo menos en la misma proporción— que sus obras poéticas o de ficción. Bajo la apariencia de libros de misceláneas, indagando aquí y allá, perfilan un mundo inconfundible y tan creativo —aunque su origen pueda haber sido la recreación— como la creación misma.

En *El héroe y sus máscaras*, Luis Alberto de Cuenca toma al protagonista de la acción heroica y su confrontación con la muerte como sujeto de una poética del bien, alejándose así de la concepción decimonónica del héroe maldito —entregado a la muerte—, o de la más cercana a nuestros tiempos del antihéroe o el fracaso como heroicidad. Para ello Cuenca efectúa sus calas en la epopeya de Gilgamesh, Homero, la tragedia griega, Roma, la mitología germana —que abarca lo escandinavo—, Bizancio, el mundo artúrico y otros hasta llegar a reinterpretaciones contemporáneas del mito en las páginas de Wilde o Dürrenmatt, o su semblanza de uno de los maestros de Jünger, el poeta Stefan George.

¿Cuáles son las constantes de este libro? Elegiré tres de sus frases: «Allá en el fondo de cada artículo, alcanzo a ver una voluminosa cabeza, unas gafas y un niño leyendo tebeos», es la primera y pertenece al prólogo. La segunda dice: «Una simple espada en defensa de un territorio». «La mitología del héroe y el vértigo estético de la maravilla conforman en la materia artúrica un modelo literario para la eternidad», es la tercera. En estas tres frases se encierran, a mi modo de ver, el sentido y los logros de *El héroe y sus máscaras*. En su origen, la fascinación y el placer que se obtiene en el aprendizaje de la sabiduría a través de la erudición. En su trama, el carácter hipnótico de la brillantez épica y de la aventura del viaje. Y en su destino, la mirada sobre los mitos de Occidente, una mirada que alcanza lo contemporáneo por medio de una revisión del pasado como modernidad y también como quien acota las lindes del humanismo de ese otro viejo mito llamado Europa. Para ello Luis Alberto de Cuenca reconstruye minuciosamente la piratería antigua, desprecia las intrigas de los eunucos de Bizancio, se enamora de Teodora y de su Constantinopla, apologiza la figura de Stefan George, se sumerge en la aventura homérica, llora en Tannenberg, combate junto a Lancelot y se deslumbra ante el «genial Atila». *El héroe y sus máscaras* es, pues, un tratado de las pasiones de L.A. de Cuenca en el que su autor despliega sus conocimientos históricos, filológicos y literarios con la misma pasión que aquel niño que devoraba tebeos, pero también con el método del poeta que expone el transfondo de los mundos ocultos de su poesía porque cree que toda poesía, además de revelación y vida, es conocimiento. En 1991 aparecía la *Poesía* de L.A. de Cuenca (Renacimiento) y poco después lo hacía *El héroe y sus máscaras*. Una y otro son inseparables e iluminan el rostro de su complementario desde *el vértigo estético* de la maravilla —con aspiración de eternidad— como lo hace una espada en defensa de un territorio.

José Carlos Llop

Don Miguel Bueno, mártir

(Notas a un libro singular*)

A la memoria inmortal del Rector de Salamanca y del «Cholo» de Santiago de Chuco. Hace cien años nació César Vallejo «muy niñín, mirando al cielo»...

I

No es posible leer todos los libros. Ni siquiera los estrictamente referidos a un campo al que uno va dedicando días, meses y años de cultivo especializado o de especial afición. «Los libros de una vida» —según reza el título de un artículo enjundioso y cargado de sentido común, como todos los suyos, de Ricardo Senabre— de «un lector medio y de mediana exigencia [...] a lo largo de treinta años [...] si nos atenemos a cálculos muy optimistas (podrían llegar a) unos quinientos». Luego, está la memoria personal que es siempre, en más o menos acusado estado de deterioro, un campo de ruinas, de soledad, mustio collado... Se impone, pues, una rígida selección a la hora de empeñarse en la empresa de la lectura. La información es fundamental al respecto. Ciertos boletines editoriales y las buenas reseñas son aduanas dignas de crédito. Pero, a veces, también lo son —y más acreditadas— la noticia alerta de un amigo y su petición (des)interesada de que escribas algo sobre tal o cual libro. Este es el caso. Félix Grande me pide unas páginas, le digo que sí, y las escribo... Pero, previamente, leo el libro, con el detenimiento que el compromiso exige y con el rigor que entraña la amistad. Y así es como este libro concreto viene a sumarse a mi cuenta particular de lecturas, enriqueciéndola. Dar las gracias es cortesía obligada. ¿Cómo ser descortés con un amigo, con tal amigo?

Escribiré, pues, «lector mío» —admíteme este plagio unamuniano—, unas notas sobre unas *Notas*. Primero, de manera objetivo-descriptiva, y, luego, sin dejar la objetividad —o esa forma de subjetividad a la que llamamos objetividad— de manera más personal, porque toda lectura es, inexcusablemente, un eficaz semillero de reflexiones cuando de veras nos «transformamos» de simples personas en personas *lectoras*.

II

El libro tiene dos partes. Más correctamente dicho, nos hallamos ante dos textos diferentes: uno, de Unamuno, y, otro, de Carlos Feal. Diferentes, sí, pero relacionados, por cuanto el primero es motivo y espuela del segundo: es su realidad asumida. El primero es un texto original y hasta ahora inédito de don Miguel. El segundo, un estudio sobre el primero. Un estudio muy peculiar al que podemos calificar de glosario del texto unamuniano, no altera a éste en nada y no se constituye en texto autónomo a costa de la autonomía de él. De manera muy general podemos afirmar, en principio, que el texto de Feal es un ensayo.

Anteceden a estos dos textos una «Nota preliminar» de Miguel de Unamuno Andarraga, nieto del rector de Salamanca, y un «Prólogo» de Miguel Quiroga de Unamuno, también nieto de don Miguel. El primero nos informa de que, entre los papeles dejados por su abuelo, había «unas notas, esbozo inicial de un hipotético libro futuro, sobre la guerra civil, ya en curso, a las que, remedando otro suyo, puso el expresivo título de *El resentimiento trágico de la vida*» (pág. 9), y de las circunstancias que permiten o aconsejan ya su publicación, a la

* *Miguel de Unamuno,* El resentimiento trágico de la vida. Notas sobre la revolución y guerra civil españolas, *con estudio de Carlos Feal, Madrid, Alianza Editorial, 1991, 158 págs.*

que él contribuye con la transcripción del manuscrito (pág. 10). El segundo afirma que, cuando leyó por primera vez estas notas inéditas de su abuelo, cincuenta años después de la muerte de éste, «volvieron a mi mente viejos y dolorosos recuerdos» (pág. 11), y, «sobre todos ellos, la imagen crispada de mi abuelo, del abuelo recordado como tal, de una imagen y recuerdo no compartido y al margen de su proyección universal» *(ibíd.)*; afirma también que en el fondo de su ser sintió «el deseo de que dichas notas no se hicieran públicas, salvo que de alguna forma se las pudiera interpretar del modo adecuado» (pág. 12); confiesa que, años después —ahora—, se ha encontrado con la interpretación adecuada y que ésta es el «trabajo concienzudo y profundo de Carlos Feal Deibe» *(ibíd.)*.

III. El texto de Unamuno

Consta de 22 hojas manuscritas cuyas medidas ignoro porque no he visto el original; la primera contiene el título de la ex-futura obra, está escrita, seguramente, a tinta, excepto una línea, seguramente escrita a lápiz y que no se reproduce en la transcripción; la última página consta de dos líneas más una sílaba en tercera línea. Como curiosidades, señalo que la página primera fue escrita por Unamuno sobre un papel del Ayuntamiento de Salamanca, con escudo, sello y un encabezamiento que dice: «Sr. Don Miguel de Unamuno y Jugo», escrito a máquina, y que la quinta lo fue sobre un papel del Casino de Salamanca, con escudo, y dos palabras escritas con tinta, «Comienza diciendo», a todas luces no pertenecientes al texto.

La transcripción es aceptable, salvo algún error que me parece evidente —y que no señalo por no entrar en minucias—, aunque las flechas indicadoras del sitio en el que deben ser incluidas ciertas partículas de texto no se reproducen en la transcripción de la hoja cuarta ni de la quinta, hecho que impone al lector una obligada gimnasia de confrontación de lo manuscrito y lo editado.

La presentación editorial es la normal en estos caso: las páginas pares del libro —es decir, las de la izquierda— ofrecen el manuscrito, y las impares —es decir, las de la derecha— la transcripción impresa. Las páginas manuscritas, aunque no numeradas, entran, sin embargo, en el cómputo ordenado de la paginación total del libro, razón por la que el texto unamuniano avanza hasta la página 59. Tengo mis dudas acerca de si las páginas respetan aquí, o no, le orden existente en el manuscrito. ¿Se nos ofrecen todas las páginas del manuscrito? Estos detalles, aun en el caso de resultar ciertos, no provocarían extravíos mayores porque lo que tenemos delante —y lo sabemos— es un simple manojo de *Notas* que, a lo sumo, pueden ser consideradas como materiales azarosos —y viscerales— para la elaboración de un libro del que tan sólo estamos seguros del título —si es que la primera página de Unamuno es en efecto un título.

Escribió esto porque, a mi entender, consideradas sus circunstancias vitales en los primeros meses de la guerra «incivil» —agravadas por la edad— y la dispersión temática y anecdótica fulgurante del texto mismo, Unamuno, con toda probabilidad, no tenía ni tuvo intención de escribir el libro: estoy convencido de que no lo hubiera escrito aun en el caso de que su vida se hubiera alargado más. Lo que Unamuno escribió —y tenemos delante— es un «monodiálogo» o «autodiálogo» en el que todo él y toda su obra son sometidos a una pira despiadada y piadosa, misericordiosa e inmisericorde, rebelde y resignada, sentida y resentida, en un intento de catarsis que le permitiera saber quién era él mismo, atemorizado y acongojado en el laberinto trágico de la vida y ante el hecho pavorosamente irracional de la guerra, es decir, de la muerte, del acabamiento personal y «comunal».

Hay más. Si todo texto es un signo —y está compuesto de signos—, lo es por tener dos niveles o planos indisolublemente unidos, «como el haz y el envés de una hoja». De ordinario, solemos llamar a esos dos planos o caras «expresión» y «contenido», y también «forma de expresión» y «forma de contenido» (ambas con sus correspondientes sustancias). Para algunos, los dos planos —las dos caras, los dos niveles— son isomórficos, es decir, que a cada elemento de expresión corresponde un elemento de contenido. Si urgir borde a borde tal isomorfismo aquí, creo que nada impide —más: me parece críticamente obligado hacerlo— afirmar que, si a niveles de expresión nos encontramos ante el macrotexto unamuniano, lo mismo ocurrirá a niveles de contenido. Ello quiere decir que los temas —empleo este término sin más precisiones, puesto que su significado está claro para el lector— que en este texto aparecen son hipónimos del

macrotema o architema —gran tema, tema único o dominante— de toda la obra de Unamuno. No se trata de nada extraño. Se trata, sencillamente, de no perder de vista que todo proceso semiótico es un proceso de producción de sentido, pero de sentido humano a los niveles más profundos, desde los de la propia identidad personal vivida como problema hasta los que eso que llamamos Cultura vuelca sobre el hombre en inmensa catarata de símbolos. No existen signos ni símbolos exclusivamente formales.

Por eso, estoy convencido de que este texto, en su esquematismo visceral, es el epítome, el índice, el resumen o compendio más entrañadamente condensado de la obra total y de la personalidad total de Unamuno. Por consiguiente, en este brevísimo texto, a mi entender, está Unamuno de cuerpo entero, de alma entera, de mente entera, de obra entera. Lo cual, de ser cierto —y yo creo que sí lo es— marca con un sello o impronta de excepcional importancia al texto mismo, que, para colmo, es la última obra en prosa que don Miguel escribió; tan última que, hoy y para nosotros, es póstuma.

Sobre algunas impresiones personales que la lectura del manuscrito de Unamuno me causó en la primera lectura, diré algo más adelante.

IV. El texto de Carlos Feal

Ocupa desde la página 61 a la 158 del volumen. He calificado, de forma general, este estudio como ensayo. Intentaré particularizar esa forma general en las líneas que siguen.

En realidad, lo que Carlos Feal nos ofrece es un trabajo riguroso y completo —rara vez puede aplicarse a un trabajo el calificativo de exhaustivo— en el que encontramos, en estricta contextualidad orgánica, una fuente de información detallada y desarrolladamente histórica y en el que se explican las circunstancias de las *Notas* que, en esencia, son una mera y escueta agenda: una alusión, un apunte, un dato, un hecho, una fecha, un personaje, un pensamiento, una máxima, un problema obsesivamente recurrente, un desahogo, un desplante, etc. En este sentido, el estudio puede ser considerado como paratextual.

Desde otro punto de vista, el trabajo de Feal es un instrumento de carácter pragmático. Se trata, en definitiva, de un pequeño —y acaso imprescindible— diccionario, de un subsidio exegético puesto a disposición del lector para que pueda éste entender —descodificar, si se prefiere, y volver a codificar— la información que el texto unamuniano contiene. Pero hay una particularidad muy digna de subrayado y de encomio: las ilustraciones que Feal hace al texto de Unamuno están sacadas de otros textos, o pasajes de textos, del mismo Unamuno, con los que este texto está unido por correspondencias que el comentarista se encarga de poner de manifiesto ante el lector. En este sentido, el estudio tiene carácter intertextual/intratextual y, además, «ambicioso», en el significado etimológico más estricto de este término, que es el de denotar un ámbito concreto —delimitándolo— y el de moverse de forma inquieta, incansable, dentro de él, pero sin salirse de él. Así, se comprende por qué y cómo este texto se coloca dentro del ámbito único y total —macrotexto— que la obra entera de Unamuno conforma y es. Dado que Feal realiza su operación —que bien pudiera calificarse de «comentario», como queda insinuado— desde fuera, objetivamente —norma, por otra parte, de obligado cumplimiento—, su estudio resulta ser metatextual, es decir, relacionado críticamente con el texto comentado; de ahí, su robustez objetiva y su fiabilidad hermenéutica.

Matizo una cuestión que me parece central porque congrega en su entrada las fibras vitales del texto de Unamuno, las del texto de Feal, las de este humilde texto mío, y, de manera inevitablemente más amplia, las de todos los textos que cada lector va co-creando por medio de la lectura. La matización se aloja, por tanto, y también, en el plano o nivel pragmático.

Así, pues. El estudio/trabajo de Feal puede ser considerado como importante, incluso como admirable. Bien. Pero debe ser juzgado, según creo —y de ahí la insistencia que en lo ya escrito supone esta matización—, como el «comentario», como el «glosario», como el «subsidio exegético», como el «foco hermenéutico», etc. que en realidad es, ni más ni menos. ¿Quién puede tener dudas acerca de que un juicio de este talante se instala en un nivel u orden pragmático? Por consiguiente, quien decide en este juicio es el lector. Esto significa que él es el que hará *uso* del «comentario» según, cuando y como lo requiera, aconseje o exija su propia necesidad, y esa nece-

sidad estará forzosa y directamente relacionada con la competencia que el lector mismo tenga sobre la obra completa de Unamuno, es decir, con su grado de conocimiento y entendimiento de esa obra. Ello implica que a mayor competencia, menor necesidad de «diccionario», y, a menor competencia, mayor necesidad de él. Entiéndase, sin embargo, que lo enunciado aquí como algo burdamente mecanicista, no responde a la realidad —a veces ni de lejos—, ya que, paradójicamente, los que, por ejemplo, mejor dominan una lengua son los que con más frecuencia acuden al diccionario...: quizás, el hecho de dominarla mejor sea, a un tiempo, causa y efecto del uso asiduo del diccionario.

Con esto quiero decir que, al igual que cualquier otro texto —todo texto—, el de Feal, autónomo como es e independiente del de Unamuno —aunque estrechamente relacionado con él—, predetermina o, al menos, insinúa y postula su tipo de lector más apropiado, modélico, que será aquel que mejor se ajuste a sus rugosidades y superficies —y ello, por voluntad del autor y por la forma peculiar de construcción que el texto en cuanto objeto-producto tiene en sí mismo—. Esto es evidente.

Pero, a mi juicio, es también evidente que el espectro de lector modélico o destinatario privilegiado de este «comentario» es un espectro muy amplio, razón por la que lo leerán con provecho tanto los bien enterados como los bien interesados. Unos y otros «se fían» del comentarista porque entre éste y aquéllos hay un pacto que, de ordinario, funciona sin traiciones recíprocas.

No es matización baladí. Al revés: personalmente, la tengo por fundamental, tanto más, cuanto que no todos los comentarios —es decir, no todos los comentaristas— admiten de hecho —aunque teóricamente nadie lo niegue— que la asepsia y la objetividad, cuanto más radicales sean, mayor autonomía confieren al comentario. Hay una sutil corriente subterránea de subjetivismo que aflora de manera incontrolada e inconsciente, motivo por el que no raras veces se superpone el comentario a la idea comentada, recubriéndola. En tal coyuntura, nadie gana: pierde el texto-comentario, pierden autonomía uno y otro, se produce la mistificación intelectual y aun la ideológica, el escritor que comenta atribuye ideas de su propia cosecha al escritor del texto comentado, la cosecha de éste se va pudriendo, y llega —antes de lo que de ordinario se piensa— un momento en el que la confusión es tan espesa que resulta imposible ya la atribución correcta de cada cosa a su dueño. Se impone entonces la vuelta a las fuentes. Pero la niebla se resiste siempre a ser clarificada, y las correcciones de rumbo en este campo nunca llegan a ser conocidas por todos. Del mal hecho, siempre queda el depósito más dañino...

Por fortuna, no es éste el caso. Aquí hay dos autores y dos textos, nítidamente separados y cada uno con su fisonomía inconfundible. Y yo, comentarista del comentarista, estoy produciendo un tercer texto —evidente producto de la lectura— del que me siento absolutamente tranquilo porque no entra en juegos de competencias. Mi texto es una simple señal de tráfico, un aviso, que aparece en la carretera y que, una vez visto/vista, queda atrás.

Desde esta perspectiva —que la velocidad dibuja—, me permito señalar dos detalles —más pudiera, pero dos me parecen muestra suficiente— que, unidos a los de Feal en su lugar correspondiente, pueden resultar de algún provecho o de mínima ilustración para el lector.

El primero se refiere a la quinta línea de A2 (pág. 21). Leo: «2 ag. prociúncula. Ursulas». Parece una anotación de diario personal; seguramente lo es. Se refiere a un hecho religioso, y religioso es básicamente su sentido. Feal afirma que «la evocación de la Porciúncula, fiesta de paz, introduce un neto contraste con el ambiente de guerra existente ese día (2 de agosto) en la España del 36» (pág. 73); y en la página 131 enriquece la información sobre la Porciúncula, basílica —dice— que era, un centro notable de peregrinación y a la que se adjudicó un jubileo durante el que tenía vigencia y se respetaba «la tregua de Dios». De acuerdo. Sin embargo, mi interpretación es más simple —y, paradójicamente, más compleja—: personalmente, creo que la anotación de Unamuno tiene un carácter rigurosamente histórico-personal. En efecto. la Porciúncula («partecita», «porcioncilla») fue el primer convento de la Orden franciscana, en Asís. Y precisamente el 2 de agosto es el día del llamado Jubileo de la Porciúncula en el que se gana indulgencia plenaria visitando —cabalmente, insisto, ese día, 2 de agosto— una cualquiera de las iglesias de la Orden Seráfica. Las Ursulas o Ursulinas no son religiosas franciscanas; siguen la Regla de San Agustín. Pero su aparición en el texto de Unamuno no es incoherente. El papa Pío X concedió que dicha indulgencia plenaria se pudiera ganar en iglesias no pertenecientes a la Orden de san Francis-

co, siempre que fueran iglesias designadas a tal efecto por el obispo a cuya diócesis pertenecieran. Sabido es que las iglesias de los monasterios de religiosas «entran» en el número de las designadas, por razones evidentes. Conocido lo que antecede, yo me pregunto: ¿y si lo que ocurrió —y Unamuno apunta en sus *Notas*— fue, sencillamente, que él mismo acudió ese día, 2 de agosto, a la iglesia de las Ursulas para ganar la indulgencia plenaria? Sabrosísima anécdota, a mi juicio, cuyo análisis —que el espacio tiránico me impide hacer aquí— se adivina grávido de pormenores enriquecedores de la coherente contradicción unamuniana. En Unamuno nada sorprende porque todo es sorprendente.

El segundo detalle nace de la lectura de B2 (pág. 29). Escribe Unamuno: «Esos desdichados, el obispo Echeguren, el magistral Romero». Feal, luego de glosar la figura de Echeguren, dice: «No hemos podido identificar a Romero» (pág. 140). Creo no equivocarme identificándolo yo. Don Francisco Romero fue canónigo *magistral* de la Catedral de Zamora. Lo conocí en 1960. Era un hombre ya entrado en años, pulquérrimo, manos blanquísimas, sotana impoluta, alzacuello morado, gestos y palabras de una educación selectísima y en nada afectada, fino degustador de *cognac* francés en austerísimas libaciones, amenísimo conversador y predicador «magistral»... Se cuentan anécdotas en las que el cardenal Segura y el magistral Romero tuvieron sus más y sus menos. Era, como es lógico, un monumento viviente en la monumental y pequeña ciudad de Zamora. Era, sobre todo, un personaje entrañable.

V. Algunas impresiones personales

Cuando los «leedores» nos transformamos en «lectores» —metamorfosis personal irremediablemente necesaria para que la operación de leer textos literarios, aunque no sepamos ni siquiera medianamente bien qué es un texto *literario*, sea una auténtica operación lectora—, el texto leído se convierte en hontanar de sugerencias que nos salpican de forma inesperada y, casi siempre, sorprendente. Placer/fracaso del texto. Experiencia estética. Dejarse salpicar. Pasividad/actividad. Tristeza dulce/dulzura triste... «Trilcedumbre».

Yo confieso que la primera lectura del texto unamuniano me recordó, me colocó delante, me presencializó, de forma inexorable, tajante, inesquivable, adensadamente abrumadora, el poemario *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo. Un caso flagrante, como se ve —y reconozco—, de (de)formación profesional y un argumento sólido a favor de la identidad —o identificación— de competencia y (de)formación, cuando los saberes se dejan impregnar de un aroma obsesivamente cordial, humano, exactamente humano; imprescindible.

Las lecturas sucesivas hicieron más intensa la impresión recibida en la primera, y un análisis atento —no tuve necesidad de realizarlo en profundidad— me llevó a la simple constatación de que la comparación entre el texto unamuniano y el texto vallejiano emergía por sí sola, dejando al descubierto llamativas coincidencias y diferencias, paralelismos nítidos y divergencias. El talante poemático —poético-lírico— del texto de Vallejo no admite dudas, nadie las ha tenido a este respecto, y yo mismo he escrito en diversas ocasiones sobre él. Pero la conclusión a la que llegué —y que sigo defendiendo— me dio/da pie para afirmar que, a pesar de su fragmentarismo —o precisamente a causa de él—, a pesar de ser un acervo de notas fulminantes —o precisamente por eso—, también el texto de Unamuno tenía —y tiene— un talante decididamente poemático —poético-lírico—.

Feal no trata este aspecto; ni siquiera alude a él; no tenía por qué hacerlo: su designio era otro. En cuanto a mí, estoy convencido de que esta idea tiene el calado, la originalidad y la importancia suficientes para merecer un extenso e intenso trabajo de investigación crítica comparada. Obviamente, no lo haré aquí. Pero me resulta tan tentador que un día —si antes algún avisadillo no persigue y da alcance a esta liebre levantada por mí—, me daré el gusto de realizarlo. Con esto quiero decir que aquí, forzosamente, tengo que reducir esa intención tentadora a unas pocas afirmaciones básicas —generales y comprimidas— y a unos cuantos ejemplos textuales que las garanticen. Vaya por delante una observación que, por lo demás, es redundante: el texto de Unamuno no está totalmente elaborado a niveles formales; el de Vallejo, sí. La consecuencia que se desprende de este hecho tiene un interés especial: el texto de Unamuno es más espontáneo y, por tanto, más «egoísta» —entiéndase el término—: el de Vallejo es más disciplinado y, por tanto, más literario, es decir, más «lírico».

Estas son mis reflexiones/afirmaciones:

1.ª) *El título.* No es necesario, pero si un texto lo tiene, ese título ya no es indiferente. Unamuno y Vallejo titulan sus textos respectivos. Unamuno, así: *El resentimiento trágico de la vida. Notas sobre la revolución y guerra civil españolas. Venga a nos el tu reino.* Vallejo, así: *España, aparta de mí este cáliz.* Las coincidencias saltan a la vista. Subrayo una: la referencia religiosa. Unamuno la toma del Padrenuestro, en la forma oracional que por entonces tenía, y que remite al Evangelio (Mt 6,10; Mc 6,9). Vallejo copia la suya —leve pero significativamente alterada— también de los Evangelios (Mt 26,39; Mc 14,36; Lc 22,42). Las referencias religiosas son muchas más en ambos textos. Yo mismo he estudiado todas las que subyacen en la poesía completa de Vallejo (ver *Cuadernos Hispanoamericanos* 456-457, 1988, págs. 641-716); sencillo, pues, resulta hacer un rastreo similar en este texto de Unamuno, escritor que ha aturdido, como muy pocos, su obra con ecos bíblico-religiosos, en una especie de obsesión retórico-confirmadora de la escritura textual que, a su vez, parece ser espejo/reflejo de vivencias personales muy íntimas y trágico-dramáticas. El estiramiento que Unamuno hace de las ideas —o, si se prefiere, citas— bíblico-religiosas y su peculiar manera de aplicarlas a realidades concretas —al modo de ser del pueblo español, por ejemplo— son algo conocido y quiero creer que correctamente conocido, aunque tengo algunas dudas que las chispas de este texto se encargan de avivar.

2.ª) *La realidad asumida.* La circunstancia histórica concreta que azota a Unamuno y a Vallejo es la misma: la guerra civil de 1936. Don Miguel escribe durante los tres primeros meses de la contienda, y muere sin poder verla terminada. Vallejo escribe en plena contienda, y muere, también, un año justo antes de su final. No se trata, pues, de varias circunstancias idénticas; se trata de una única circunstancia, la misma para los dos. Y esa circunstancia —la guerra— funciona como estímulo, revulsivo o acicate que incita y excita a los dos a pensar y «repensar» España y a pensarse y «repensarse» a sí mismos y su obra (pág. 31), de forma existencial.

Resulta lógico, por tanto, que a Unamuno se le presenten, como un ejército de afiladas lanzas, los problemas más agudos que han sido el torcedor de su conciencia a lo largo de su vida consciente y de su obra escrita (pág. 31). La asunción de esta complejidad realidad vital desencadena el mecanismo de una meditación textual incoherente (?), colérica, contradictoria, aterrorizada, trágica y dialéctica sobre sí mismo y sobre la circunstancia que está urgiendo la realidad personal y objetiva hasta colocarla en un punto de tensión inexorablemente crítica: Unamuno, despavorido, contempla su vida —sus actos— ante el muro desnudo de la muerte. «Tengo miedo» (pág. 51), escribe.

El proceso de Vallejo puede parecer distinto. Y lo es, en cuanto que cada hombre hace en solitario su propio camino, y no tengo la vista tan cansada como para no ver que reacciones y procesos como los aquí individualizados en/por Unamuno y en/por Vallejo los experimentaron muchísimos otros —decir que los experimentaron todos no sería exagerado— y que muchos dejaron constancia escrita, pública y publicada, de ellos. Cosa parece de Perogrullo, pero lo característica de las perogrulladas consiste en exceder a las verdades que anuncian, precisamente en el hecho verbal de enunciarlas. Quiero decir que Unamuno y Vallejo son tomados aquí como prototipos, como ejemplos representativos —que no exclusivos— de un peculiar modo de asumir una realidad que les afectaba, pero yo no digo que les afectara a ellos en exclusiva. Pues bien: la realidad asumida por Vallejo es la de una España «con su vientre a cuestas» (Vallejo, pág. 264. Cito por César Vallejo, *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz,* ed. de Francisco Martínez García, Madrid, Castalia, 1987. En adelante, V.), expresión que equivale a la unamuniana «revolución y guerra civil españolas» (pág. 17). Parece diferir la actitud psicológica —existencialmente intelectualizada en Unamuno; existencialmente ingenua en Vallejo; pesimista, decepcionada, colérica y atrabiliaria en Unamuno; optimista, ilusionada, piadosa y utópica en Vallejo—, pero esa diferencia, a mi juicio, es tan sólo diferencia en entonación textual y tiene su fundamento crítico en el «diferente» estado de colaboración de los textos: meras notas en Unamuno, poemas trabajosa e incansablemente terminados en Vallejo. Al citado «Tengo miedo» de Unamuno, se corresponde en Vallejo este pánico desconcierto poemático:

> ... no sé verdaderamente
> qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
> lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo

a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
[...] me detengo [...]
refluyen mis instintos a sus sogas,
humea ante mi tumba la alegría
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo, cuadrumano, más acá, mucho más lejos
(V., págs. 222-223).

La realidad asumida es, por consiguiente, tanto en Unamuno como en Vallejo, la candente cuestión de la propia vivencia y supervivencia personal; cuestión estimulada por unos acontecimientos concretos —los de la guerra civil en España— hasta la exasperación del hecho irremediable y consumado de la escritura textual. Ello nos lleva como de la mano a una nueva reflexión que es una nueva, y lógica, vuelta de tuerca.

3.ª) *El texto como signo.* Queda dicho que el proceso semiótico es, en su más honda entraña, una producción de sentido humano. El cotejo de los textos de Unamuno y de Vallejo es una prueba irrefutable de ello. Resumo de manera esquemática en los apartados que siguen.

a) No es simplemente la coyuntura dramática de España, como nación concreta, la que provoca una preocupación obsesiva en el hombre-poeta Miguel de Unamuno y Jugo ni en el hombre-poeta César A. Vallejo Mendoza. Lo es, significativa y precisamente, la coyuntura dramática de España *en cuanto signo* al que se inyecta, previa y conscientemente, un significado humano, constelado de referencias simbólicas. Es, en los dos, la preocupación por la humanidad entera, y, muy en especial, la preocupación por la propia supervivencia del hombre que cada uno es —que son los dos— en la existencia y en el lenguaje —notas, poemas—; al tiempo que la preocupación por la supervivencia —«comunal» en Unamuno, «colectiva» en Vallejo— del hombre genérico —«comunidad», «masa»—. Escribí hace años: «El porvenir político, social, económico, incluso el porvenir humano de España no es significativo» a niveles críticos. Me refería al texto de Vallejo. Me ratifico en lo escrito. Y ahora lo abro para acoger en su seno a Unamuno.

b) En consecuencia, sin negarle sus profundísimas resonancias en la personalidad de Unamuno y en la de Vallejo, la guerra civil del 36 fue tan sólo la chispa que puso en marcha el complicado motor psíquico-artístico de cada uno y que llevó a cada uno a una meta concreta, diferente pero cercanísima: unas descuidadas y rabiosas *Notas* en Unamuno, quince poemas cuidadosa y rabiosamente hilvanados en Vallejo. Se confirma, así, por otro camino, que la guerra española tuvo —y tiene, si admitimos para el arte la marca de la universalidad— exclusivamente carácter de realidad asumida, elevada intencionalmente a nivel de signo.

c) La forma concreta en que lo dicho se hace realidad textual, puede asegurarse que es la cristalización poética —en ambos textos— de una inocultable atmósfera cultural asimilada dialécticamente, de una cierta visión cristiana —o, por lo menos, religiosa— del mundo y de la vida, que, superando —en ambos textos— los principios ideológicos humanistas y sociales del materialismo marxista —aunque, en el texto de Vallejo, apoyándose en ellos y anexionándolos—, ofrece una panorámica total de ese mundo, de esa vida, y del hombre en lucha con el dolor y la muerte. Todo ello, textualizado de una manera singular en virtud de la cual ambos textos son autónomos, inconfundibles el uno con el otro, y distinguibles ambos de cualquier otro texto.

d) La diferencia más notable entre el texto de Unamuno y el de Vallejo estriba en la construcción de cada texto. Analítico y sin plan previo aparente, el texto de Unamuno es —como dicho queda— un resumen o recapitulación de toda su obra. De esta forma, se constituye en el verdadero Indice en el que todos los títulos de la obra unamuniana están colocados. Los hilos del tejido temático —como también queda dicho— son individualizados en el estudio de Feal. El texto de Vallejo es una síntesis temática que urde su trama en torno a cuatro hilos extraídos de la realidad textual bíblico-religiosa: dos pertenecen al Antiguo Testamento —el «Canto del Siervo de Yahveh», del profeta Isaías, y la «Nueva Jerusalén», también de Isaías— y dos al Nuevo Testamento —el misterio de la «Trinidad» y la «Redención de Cristo»—; la trinidad está constituida por tres elementos —«España», el «Proletario» y el «Socialcristianismo comunista»—, y la redención se personifica en el Proletario, que es quien debe llevarla a cabo. Nada escribiré aquí acerca del funcionamiento de esta trinidad o tríada temática. Remito al lector interesado a lo ya escrito por extenso en otro lugar. (Ver Francisco Martínez García, *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, León, Colegio Universitario, 1977, pág. 207 y ss.) Me interesan

tan sólo algunos pasajes de Unamuno y de Vallejo que, saturados de sentido —como signos que son—, hacen que la distancia que separa a los dos textos sea mínima y, en algunos casos, se reduzca a cero. Se trata, pues, de pasajes concordantes. Con ellos establezco la prometida ejemplificación comparada. No están aquí todos los que son, pero los que están sí son, aunque —como indiqué— no pretenda yo, ni siquiera remotamente, suplir a un denso y extenso estudio; más: no quiero ni insinuar las posibles pistas que conducirían a una comparación textual sistematizada.

He aquí los textos, sometidos a la mínima organización necesaria.

Existen, ante todo, pasajes cuya realidad asumida concreta —y anecdótica— es (tienen) la misma o idéntica referencia, tanto local como personal.

Escribe Unamuno:

> La sangrienta batalla de Talavera de la Reina (A1, pág. 19).
> La toma de Talavera (E3, pág. 55).

Y Vallejo escribe:

> Luego, retrocediendo desde Talavera,
> en grupos de a uno, armados de hambre, en masas de a uno,
> armados de pecho hasta la frente,
> sin aviones, sin guerra, sin rencor,
> el perder a la espalda
> y el ganar
> más abajo del plomo, heridos mortalmente de honor,
> locos de polvo, el brazo a pie,
> amando por las malas,
> ganando en español toda la tierra,
> retroceder aún, y no saber
> ¡dónde poner su España,
> dónde ocultar su beso de orbe,
> dónde plantar su olivo de bolsillo! (V., págs. 231-233).

Escribe Unamuno:

> Matanzas de curas (A1, pág. 19).
> Azaña, Gil Robles, Casares (A2, pág. 21).
> Madre Cabrera, Trinidad Balboa (A3, pág. 23).
> Turón, Sirval, Casas Viejas, Yeste (A3, pág. 23).
> «Que muero porque no muero» (A4, pág. 25).
> Alhucemas, Don Fabián. No hay que abusar de los cadáveres (B1, pág. 27).
> Los incendios de iglesias y sacrificios de sacerdotes (B1, pág. 27).
> «Mi reino no es de este mundo» (B2, pág. 29).
> Y mi mujer, la que se murió aquí, sin conciencia, ¿dónde está fuera de mí? (B4, pág. 33).
> [...] al saber el fusilamiento del marido de Clotilde, abrí Evangelio y leí Lucas XI 17 «todo reino dividido en sí mismo etc.» (C1, pág. 35).
> El domingo 13 set. cuando se hablaba próxima toma SS y se comentaba ruina de Irún (C2, pág. 37).
> Me llamo Jorge. Izquierdista, marxista, etc. (C2, pág. 37).
> Santa Teresa cuanta más forma = materia (C4, pág. 41).
> Acaso aquel otro no era buena persona, sino díscolo, envidioso, pero ¿quiénes somos buenas personas? ¿Quién es bueno? (D1, pág. 43).

Y Vallejo escribe:

> [...] Consideremos
> durante una balanza, a quema ropa,
> a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto
> o a Cervantes, diciendo: «Mi reino es de este mundo, pero también del otro»: ¡punta y filo en dos papeles!
> Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo,
> a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano
> tuvo un sudor de nube al paso llano
> o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros
> o a Cajal, devorado por su pequeño infinito, o todavía
> a Teresa, mujer que muere porque no muere
> o a Linda Odena, en pugna en más de un punto con Teresa... (V., pág. 224).
> Matan el caso exacto de la estatua,
> al sabio, a su bastón, a su colega,
> al barbero de al lado —me cortó posiblemente,
> pero buen hombre y, luego, infortunado;
> al mendigo que ayer cantaba enfrente,
> a la enfermera que hoy pasó llorando,
> al sacerdote con la altura tenaz de sus rodillas... (V., pág. 227).
> Mas desde aquí, más tarde,
> desde el punto de vista de esta tierra,
> desde el duelo al que fluye el bien satánico,
> se ve la gran batalla de Guernica.
> [...]
> En Madrid, en Bilbao, en Santander,
> los cementerios fueron bombardeados,
> y los muertos inmortales,
> de vigilantes huesos y hombro eterno, de las tumbas,
> los muertos inmortales, se sentir, de ver, de oír,
> tan bajo el mal, tan muertos a los viles agresores,
> reanudaron entonces sus penas inconclusas,
> acabaron de llorar, acabaron
> de esperar, acabaron
> de sufrir, acabaron de vivir,
> acabaron en fin de ser mortales! (V., págs. 233-235).
> Lo han matado, obligándole a morir
> a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél
> que nació muy niñín, mirando al cielo,
> y que luego creció, se puso rojo
> y luchó con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus pedazos.
> Lo han matado suavemente
> entre el cabello de su mujer, la Juana Vásquez,
> a la hora del fuego, al año del balazo
> y cuando andaba cerca ya de todo.
> Pedro Rojas, así, después de muerto,
> se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
> lloró por España

y volvió a escribir con el dedo en el aire:
«¡Vivan los compañeros! Pedro Rojas».
Su cadáver estaba lleno de mundo. (V., págs. 239-240).
Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,
con el concepto puesto,
en descanso tu paz, en paz tu guerra.
Herido mortalmente de vida, camarada,
camarada jinete,
camarada caballo entre hombre y fiera,
tus huesecillos de alto y melancólico dibujo
forman pompa española, pompa
laureada de finísimos andrajos!
Siéntate, pues, Ernesto,
oye que están andando, aquí, en tu trono,
desde que tu tobillo tiene canas,
¿Qué trono?
¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato! (V., págs. 246-247).
¡Ahí pasa! ¡Llamadla! ¡Es su costado!
¡Ahí pasa la muerte por Irún!:
sus pasos de acordeón, su palabrota,
su metro de tejido que te dije,
su gramo de aquel peso que he callado... (V., pág. 243).

Y vienen, luego, los temas —el Tema—, en fila o en escuadrón. Doy ejemplos textuales sólo de cuatro: *el pueblo (español), la cultura, los niños* y *España.* No establezco emparejamientos mecánicos; el lector no puede ser ofendido nunca; pero no olvido —y no olvide— que el telón de fondo, la página en negro, es la guerra.

Escribe Unamuno:

Los siglos precisos para que la ilusión antropocéntrica se desvanezca en el pueblo inculto (A1, pág. 19).
... enfermedad mental, complejo inferioridad aldeana (A2, pág. 21).
Mineralidad del pueblo (A2, pág. 21).
... un pueblo de resentidos (A2, pág. 21).
terremoto sísmico —temblor de tierra— temblor de pueblo. Se le abren las entrañas, se desentraña [muestra su hechura, las malas entrañas, envidia, odio, resentimiento] cultivo sobre el terremoto; en lava (A3, pág. 23).
Matar y dejarse matar (A3, pág. 23).
El pueblo español se entrega al suicidio. Pero como le retiene el instinto animal de vivir —y reproducirse— se entrega a estupidizarse, al opio y al alcohol. El goce de morir matando. Un pueblo no de vividores, sino de moridores. [...] Tolerante, no misericordioso. [...] Temblor de pueblo, huracán, tornado, galerna, manga, tifón, tromba. En un mar de tristeza. Desesperados y resignados [...] Buscando pábulo para el odio, a quien odiar (A4, pág. 25).
Complejo de inferioridad infantil (B3, pág. 31).
Espíritu comunal, no colectivo. ¿Sumiso no sometido? (B3, pág. 31).
Ahora está permitido matar. En casi todos se enciende el odio, en casi nadie la compasión (C1, pág. 35).
El ruso y el español. El español reliquias, huesos, lienzos teñidos de sangre; el ruso imágenes, iconos (C3-4, págs. 39-41).
Paz en la guerra. Camaradería entre los dos bandos, no odio. Conversaciones de avanzada a avanzada (D2, pág. 45).
Un pueblo que no tiene miedo a sí mismo, espantado de sus propias barbaridades (D3, pág. 47).
Este temblor de pueblo que como los de tierra, le ha abierto las entrañas y hecho verter la lava de sus peores pasiones (D4, pág. 49).

Y Vallejo escribe:

Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera
y soberanamente pleno, circular,
cerró su natalicio con manos electivas;
arrastraban candado ya los despótas
y en el candado, sus bacterias muertas...
¿Batallas? ¡No! ¡Pasiones! Y pasiones precedidas
de dolores con rejas de esperanzas,
de dolores de pueblos con esperanzas de hombres
¡Muerte y pasión de paz, las populares!
[...]
El mundo exclama: «¡Cosas de españoles!» Y es verdad.
[...]
(Todo acto o voz genial viene del pueblo
y va hacia él, de frente o transmitidos
por incesantes briznas, por el humo rosado
de amargas contraseñas sin fortuna.)
[...]
Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente,
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición
a tu enemigo!
(V., págs. 223-224).
Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras, ¡te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Se le acercaron dos y repitiriéronle:
«¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos, mil,
clamando: «¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate, hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (V., pág. 259).
Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro (V., pág. 262).

Escribe Unamuno:

Lo que más importa es la intelectualidad y la religiosidad (C4, pág. 41).
Los motejados de intelectuales les estorban tanto a los hunos como a los hotros (D1, pág. 43).
¿Odio a la inteligencia? ¿O no más bien miedo a ella? (D2, pág. 45).
¿Para qué escribo esto? Para remedio. No. Para conocim. del mal. Si uno se muere saber de qué se muere (D2, pág. 45).
«Muera la intelectualidad y viva la muerte», Millán Astray (E2, pág. 53).
Como ejemplo de lo que entienden por intelectualidad los guerreros, el caso de un conocido general que para defenderse de anal-

fabeto o inculto aducía que de teniente a coronel estuvo explicando matemáticas en Academias militares. ¡Matemáticas primarias! Las matemáticas de academia militar como el latín de los seminarios en nada desarrollan la inteligencia ni el sentido crítico (E2, pág. 53).

Y Vallejo escribe:

Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,
a su indefensa página primera!
Matan el caso exacto de la estatua,
al sabio, a su bastón, a su colega (V., pág. 227).
[...] matad
a la muerte, matad a los malos!
¡Hacedlo por la libertad de todos!
[...]
y hacedlo, voy diciendo,
por el analfabeto a quien escribo,
por el genio descalzo y su cordero (V., pág. 227).
Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
un libro retoñaba de su cadáver muerto.
Se llevaron al héroe,
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;
sudamos todos, el ombligo a cuestas;
caminantes las lunas nos seguían;
también sudaba de tristeza el muerto.
Y un libro, en la batalla de Toledo,
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver.
Poesía del pómulo, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara
a su corazón.
Quedose el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde de su manga el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito.
Todos sudamos, el ombligo a cuestas,
también sudaba de tristeza el muerto
y un libro, y lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoño del cadáver ex abrupto (V., págs. 253-254).

Escribe Unamuno:

Los niños aquí, en el corral, junto a las gallinas, pam! pam! pam! Viva España! (B1, pág. 27).
Y los niños! El mundo no era ya mi representación (B2, pág. 29).
El niño que construye un muñeco para romperlo (E3, pág. 55).

Y Vallejo escribe:

Así tu criatura, miliciano, así tu exangüe criatura,
agitada por una piedra inmóvil,
se sacrifica, apártase,
decae para arriba y por su llama incombustible sube,
sube hasta los débiles,
distribuyendo españas a los toros,
toros a las palomas... (V., pág. 224).
volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales (V., pág. 226).
¡Porque en España matan, otros matan
al niño, a su juguete que se para,
a la madre Rosenda esplendorosa,
al viejo Adán que hablaba en voz alta con su caballo
y al perro que dormía en la escalera! (V., pág. 227).
¡Lid a priori, fuera de la cuenta,
lid en paz, lid de las almas débiles
contra los cuerpos débiles, lid en que el niño pega,
sin que le diga nadie que pegara,
bajo su atroz diptongo
y bajo su habilísimo pañal,
y en que la madre pega con su grito, con el dorso de una lágrima
y en que el enfermo pega con su mal, con su pastilla y su hijo
y en que el anciano pega
con sus canas, sus siglos y su palo
y en que pega el presbítero con dios!
¡Tácitos defensores de Guernica!
¡Oh débiles! ¡Oh suaves ofendidos,
que os eleváis, crecéis,
y llenáis de poderosos débiles el mundo! (V., pág. 234).

Escribe Unamuno:

Entre los hunos y los otros están descuartizando a España (A2, pág. 21).
Y ella en tanto? Están ante la muerte, ante la muerte comunal. Finis Hispaniae (B1, pág. 27).
Dos mitades de España una queriendo creer y la otra desesperada de no poder creer (B2, pág. 29).
España contra sí misma. ¡Viva España! es la expresión de su gana de vivir (B2, pág. 29).
No son unos españoles contra otros —no hay Anti España— sino toda España, una, contra sí misma. Suicidio colectivo (B2, pág. 29).
No una España contra otra —la Anti España— sino toda España contra sí misma (B3, pág. 31).
Qué es España? Cuál su fe? España es un valor comunal histórico pero dialéctico, dinámico, con contradicciones íntimas. La que los hotros llaman la Anti-España, la liberal, es tan España como la que combaten los hunos (B4, pág. 33).
Anti-España? tradición? Historia-Tradición altamirana, ibérica, céltica, románica, gótica, arábiga, reyes católicos, hispánica, habsburgiana, borbónica, Cortes Cádiz liberal, guerras civiles, republicana, y todo uno, con sus fecundas contradicciones íntimas (C3, pág. 39).
Y mi amor a España al pueblo español? Por eso, por su desgracia, por su degradación, por su desesperación. Como se puede querer al pobre Luzbel (D4, pág. 49).
«Tiene V. fe en España?» «En cuál? en la de los que gritan «¡arriba España!» los arribistas? en esa no». «En cual, pues? en la de usted» «En la mía? La mía se acaba conmigo. Y si la dejo en mi obra tengo fe en ella; como la tengo en Cervantes» (E4, pág. 57).
Yo no he cambiado, han cambiado ellos (D3, pág. 47).
Da asco ser hombre (C1, pág. 35).

Y Vallejo escribe:

¡Oh vida! ¡Oh tierra! ¡Oh España! (V., pág. 229).
¡Cuídate, España, de tu propia España!

¡Cuídate de la hoz sin el martillo,
cuídate del martillo sin la hoz!
¡Cuídate de la víctima a pesar suyo,
del verdugo a pesar suyo!
¡Cuídate del que, antes de que cante el gallo,
negárate tres veces,
y del que te negó, después, tres veces!
¡Cuídate de las calaveras sin las tibias,
y de las tibias sin calaveras!
¡Cuídate de los nuevos poderosos!
¡Cuídate del que come tus cadáveres,
del que devora muertos a tus vivos!
¡Cuídate del leal ciento por ciento!
¡Cuídate del cielo más acá del aire
y cuídate del aire más allá del cielo!
¡Cuídate de los que te aman!
¡Cuídate de tus héroes!
¡Cuídate de tus muertos!
¡Cuídate de la República!
¡Cuídate del futuro!... (V., pág. 263).

Ninguno mejor que el titulado *España, aparta de mí este cáliz* para dar por clausurada esta muestra de textos que, a mi juicio, se dejan muy gustosamente comparar, porque respiran la misma atmósfera de piedad, de cólera, de amor, de temor, de impotencia, de compasión, de dolor y de misericordia. En este poema vibra toda España en los cuatro temas tomados como ejemplos probatorios de la impresión que me produjo la lectura de la obra de Unamuno que ha motivado estas páginas. Vallejo y Unamuno se me presentan ahora hermanados en el cielo de la inmortalidad literaria, blandiendo en sus manos la palma de los mártires, es decir de los «testigos» que dieron su vida en testimonio de su fe en España, justo en momentos cruciales en los que la fe, la esperanza y la caridad eran amordazadas y abatidas por la metralla bárbara e irracional de una guerra fratricida.

Escribe Vallejo:

Niños del mundo,
si cae España —digo, es un decir—
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!
¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestas;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!

Si cae —digo, es un decir— si cae
España, de la tierra para abajo,
niños, ¡cómo vais a dejar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla en llanto!
¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!
Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida!
¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún
el de las sienes que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae —digo, es un decir—
salid, niños del mundo; id a buscarla!... (V. págs. 264-265).

VI

¿Cómo —tras la experiencia vivida «leyendo» a Unamuno y «releyendo» a Vallejo— no sentirme inmerso en un no aprendido gozo, y cómo no decir, otra vez, «gracias» a quien, suavemente, me forzó a aprenderlo, aprehenderlo y degustarlo durante una noche convencional, envuelto en cuya oscuridad desenfrenada moría —ha muerto— un año, cual piedra negra arrojada al agujero negro de lo definitivamente ido, y, cual piedra blanca de inescrutables augurios, ha nacido otro año, con el sello ya marcado del cesar y del acabamiento, oliendo a chamusquina, en el costado?...

Francisco Martínez García

CUADERNOS AMERICANOS 30

NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO

A R B O R

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

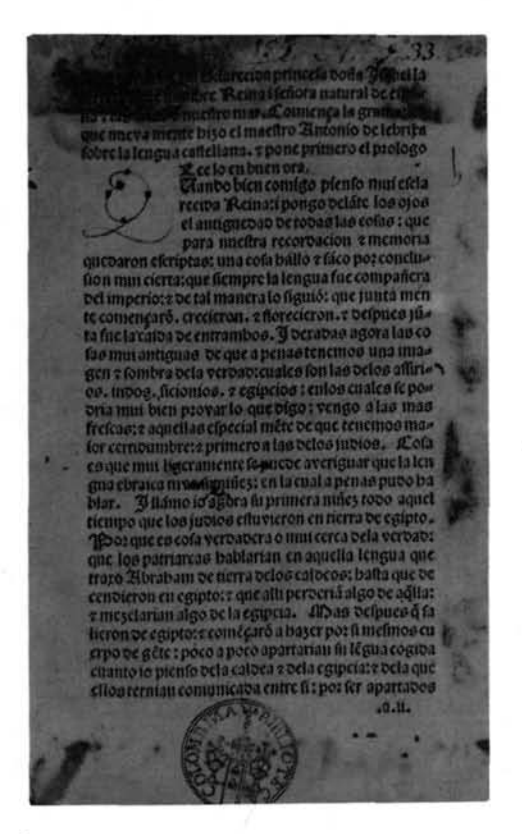
Nº 554-555 FEBRERO-MARZO 1992

PROYECTO EPOC

Redacción y Administración:
Vitruvio, 8 28006 Madrid
Teléfono (91) 5616651 Fax (91) 5855588.



FACSÍMILES



33

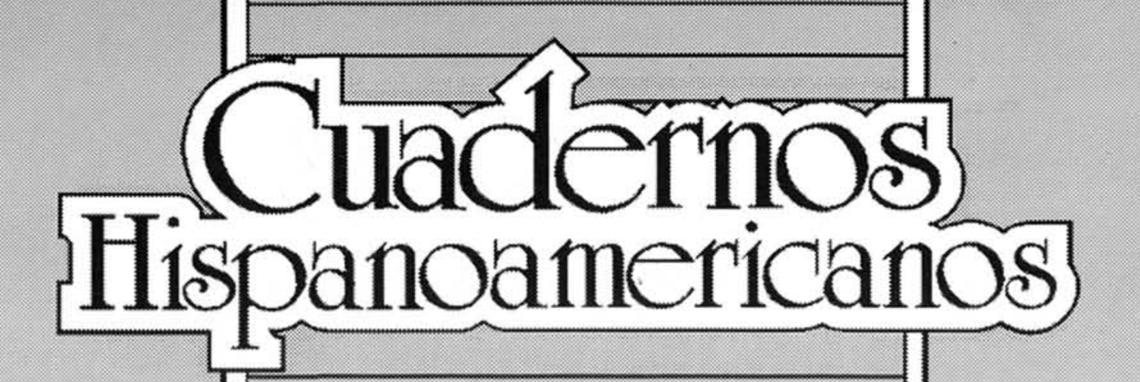
[illegible] esclarecida princesa doña Isabel la [illegible] nombre Reina i señora natural de españa [illegible] nuestro mar. Comiença la gramatica que nueva mente hizo el maestro Antonio de lebrixa sobre la lengua castellana. z pone primero el prologo Lee lo en buen ora.

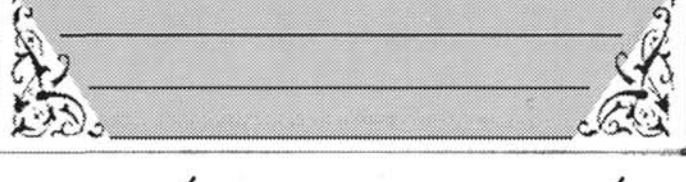
Quando bien comigo pienso mui esclarecida Reina: i pongo delante los ojos el antiguedad de todas las cosas: que para nuestra recordacion z memoria quedaron escriptas: una cosa hallo z saco por conclusion mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio: z de tal manera lo siguió: que junta mente començaron. crecieron. z florecieron. z despues junta fue la caida de entrambos. I dexadas agora las cosas mui antiguas de que a penas tenemos una imagen z sombra dela verdad: cuales son las delos assirios. indos. sicionios. z egipcios: enlos cuales se podria mui bien provar lo que digo: vengo a las mas frescas: z aquellas especial mente de que tenemos maior certidumbre: z primero a las delos judios. Cosa es que mui ligeramente se puede averiguar que la lengua ebraica [illegible] niñez: en la cual a penas pudo hablar. I llamo io agora su primera niñez todo aquel tiempo que los judios estuvieron en tierra de egipto. Por que es cosa verdadera o mui cerca dela verdad: que los patriarcas hablarian en aquella lengua que traxo Abraham de tierra delos caldeos: hasta que decendieron en egipto: z que alli perderian algo de aquella: z mezclarian algo de la egipcia. Mas despues que salieron de egipto: z començaron a hazer por si mesmos cuerpo de gente: poco a poco apartarian su lengua cogida cuanto io pienso dela caldea z dela egipcia: z dela que ellos ternian comunicada entre si: por ser apartados

.a.ii.

GRAMÁTICA DE NEBRIJA

Primera edición de la gramática de la lengua castellana, de Elio Antonio de Nebrija, impresa en Salamanca el 18 de agosto de 1492 y perteneciente a la Biblioteca colombina de la Catedral de Sevilla





BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto..	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto..	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto..	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto..	8	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

María Kodama
Borges y España

Blas Matamoro y **Otilia López**
El centenario de Miguel de Montaigne

Horacio Costa
Dinámica de Haroldo de Campos

Emilio Temprano
Apocalípticos confesores de Indias

Emil Volek
El hablador de Mario Vargas Llosa